

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA PAULA MELLO PEIXOTO

SOBRE DONZELAS E GAZELAS:  
A NOVELA ALENCARIANA SOB O PRISMA DE GLAUCO MATTOSO

CURITIBA

2018

ANA PAULA MELLO PEIXOTO

SOBRE DONZELAS E GAZELAS:  
A NOVELA ALENCARIANA SOB O PRISMA DE GLAUCO MATTOSO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná – UFPR –, como requisito para obtenção de título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.a Dr.a Raquel Illescas Bueno.

CURITIBA  
2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELA AUTORA

Bibliotecária Rita de Cássia Alves de Souza – CRB 9/816

Peixoto, Ana Paula Mello

Sobre donzelas e gazelas: a novela alencariana sob o prisma de Glauco  
Mattoso/ Ana Paula Mello Peixoto. – Curitiba, 2018.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Illescas Bueno.

1. Mattoso, Glauco – Crítica e interpretação. 2. Alencar, José – Crítica e  
interpretação. 3. Alencar, José - Intertextualidade. 4. Literatura erótica  
brasileira. I. Título.

CDD – B869.109




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS


ATA Nº886

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia vinte e nove de outubro de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro 460. Ed. d. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **ANA PAULA MELLO PEIXOTO** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **SOBRE DONZELAS E GAZELAS: A NOVELA ALENCARIANA SOB O PRISMA DE GLAUCO MATTOSO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RAQUEL ILLESCAS BUENO (UFPR), JORGE HOFFMANN WOLFF (UFSC), PAULO CESAR VENTURELLI (UFPR), EWERTON DE SA KAVISKI (PUC/PR), LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RAQUEL ILLESCAS BUENO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 29 de Outubro de 2018.

  
RAQUEL ILLESCAS BUENO  
Presidente da Banca Examinadora

  
JORGE HOFFMANN WOLFF  
Avaliador Externo

  
PAULO CESAR VENTURELLI  
Avaliador Externo

  
EWERTON DE SA KAVISKI  
Avaliador Externo

  
LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO  
Avaliador Interno




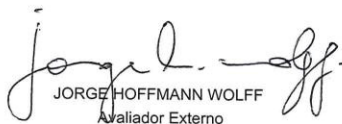
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANA PAULA MELLO PEIXOTO** intitulada: **SOBRE DONZELAS E GAZELAS: A NOVELA ALENCARIANA SOB O PRISMA DE GLAUCO MATTOSO**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 29 de Outubro de 2018.

  
RAQUEL ILLESCAS BUENO  
Presidente da Banca Examinadora

  
JORGE HOFFMANN WOLFF  
Avaliador Externo

  
PAULO CESAR VENTURELLI  
Avaliador Externo

  
EWERTON DE SA KAVISKI  
Avaliador Externo

  
LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO  
Avaliador Interno

## AGRADECIMENTOS

Aos queridos professores Paulo César Venturelli, Antônio Fernando de Oliveira Conceição Costa, José Borges Neto, Sírio Possenti, Juril Campelo, Afonso Robl e também ao Onofre Nunes, entre tantos outros que me acompanharam na caminhada em busca do conhecimento.

À Raquel Illescas Bueno, minha orientadora, que teve uma boa vontade, uma generosidade e uma paciência incríveis comigo, sempre me proporcionando todo o apoio de que precisei.

A Ewerton de Sá Kaviski, pela amável conversa que me cedeu sobre José de Alencar, e que me rendeu a presente análise de *A pata da gazela*.

A meus pais, Nancy e Humberto; às minhas irmãs, Ana Maria e Maria Fernanda; ao meu cunhado Fábio e ao meu sobrinho Dudu. À querida Lenita. Aos meus avós, Maria e Dario, Ninfa e Antônio. A todos os meus tios, em especial Maria Inês, Djalma e Tônico. Ao meu namorado, Rafael Marins Bavoso.

A todos os meus amigos: Susanne Walker, Ignacio Dotto Neto, Katia Klassen, Ana Maria Pacheco, Assionara Sousa, Joana D' Arc, Nilma Almeida, Beth Correa, Maria Emília Martins, Regiana Miranda, Ângelo Ambrósio, Geralda Carniel, Fernando Botto, Mauro Zanatta, Claudio Greca, Bruno Dallari, Marcelo Lima, Marcelo Bourscheid, Joana D'Arc Pupo, Priscila Ganter, Paulo Hauagge e Teresa Wachowicz, entre tantos outros, – inclusive todos os companheiros das Irmandades de Doze Passos, que sempre me ajudaram a manter a sanidade, sobretudo nos momentos mais difíceis.

Finalmente, é importante ressaltar que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

**Folha de S. Paulo** – Que perspectivas o senhor vê para o Brasil?

**Vladimir Safatle** – Ao que tudo indica, há três possibilidades. A primeira é que nada ocorra. E que assistamos à decomposição de um país comandado por uma classe política de criminosos contumazes e indiciados capazes de se preservar a despeito de tudo. Neste país em decomposição, nenhuma instituição funciona de forma minimamente normal.

Uma sociedade em tal grau de decomposição necessita de níveis ainda não vistos de violência estatal. Isto pode levar a um segundo cenário, ou seja, a um puro e simples golpe de estado. [...]

Por fim, há ainda a possibilidade de aqueles que lutam pela transformação do Brasil em uma sociedade igualitária, livre e solidária constituírem um corpo político e entrarem em constelação. [...]

No entanto, ainda não há campo algum que consiga constituir toda esta energia de revolta em uma força política capaz de agir em conjunto, a despeito da multiplicidade de suas vozes. Para isso, entre outras coisas, há que se deixar de uma vez por todas de desconfiar da força de transformação das ideias.

Dentre vários fracassos que se mostram atualmente no Brasil, há também o fracasso da classe intelectual, o que me concerne de forma mais próxima, e ao menos a esse respeito há coisas que podemos fazer.

**21/09/2017**

## RESUMO

Mais conhecido como poeta, Glauco Mattoso é artista múltiplo, tendo incursionado também pela prosa de ficção. É por este viés, com destaque para o romance *A planta da donzela* (2005), que, nesta tese, realiza-se uma apresentação do escritor, caracterizado por um trabalho autoficcional, em que adota a persona de “posmodólatra”, masoquista e “pós-maldito”. Tais aspectos permitem propor uma leitura de sua obra a partir da teoria *queer*, de pensadores como Judith Butler, e do conceito de contrassexualidade, de Paul B. Preciado. Aqui também é apresentada a estética – ou antiestética – muito particular que o escritor paulistano propõe ao longo de sua produção literária: a coprofágica, – espécie de atualização do projeto antropofágico oswaldiano. A partir desses elementos, e também considerando a proposta “desiluminista” de Glauco Mattoso, estabelece-se uma investigação de *A planta da donzela* enquanto pastiche e paródia de *A pata da gazela* (1870), de José de Alencar. Além dessa intertextualidade explícita, Glauco compõe em seu romance todo um mosaico de gêneros textuais, estilos e vozes, nas quais se incluem as de escritores como Gilberto Freyre, Aluísio Azevedo, Álvares de Azevedo, Adolfo Caminha, Machado de Assis, entre tantos outros fundadores do imaginário nacional. Essa composição se dá especialmente a partir da perspectiva erótica, – de natureza fetichista e sadomasoquista. Mais do que uma releitura do caráter narrativo da obra alencariana, *A planta da donzela* efetua também uma revisão do contexto histórico-literário brasileiro da segunda metade do século XIX. Paralelamente à corte carioca descrita por Alencar, Glauco apresenta a capital fluminense em outros aspectos silenciados na obra originária, o que nos conduz a uma investigação e reinterpretação da História do Rio de Janeiro imperial – com ênfase em seu processo de modernização –, a fim de compreender como se consolidaram e se institucionalizaram em nossa cultura valores patriarcais, burgueses e racistas. Por trás desses valores, Glauco Mattoso faz a denúncia de todo um contexto de violência, perversões e exclusão. Em seguida, examina-se o gênero literário ao qual pertence *A pata da gazela*, constatando-se que esta obra ultrapassa as fronteiras do romântico-sentimental-folhetinesco e aproxima-se do romance libertino setecentista, à moda de um Restif de la Bretonne e de um Choderlos de Laclos. Por fim, elabora-se uma análise de *A planta da donzela* em seu aspecto híbrido e paródico, com ênfase no submundo sadomasoquista ali manifesto – e já latente na obra alencariana –, aproximando-a de autores do calibre de um Marquês de Sade e de um Sacher-Masoch. Constata-se que o romance de Glauco Mattoso não apenas desvenda o imaginário erótico-cultural brasileiro, como também, por meio de seu tom satírico e irreverente, desestabiliza o discurso literário oficial, do qual José de Alencar é um dos principais representantes. Além disso, promove uma reflexão crítica sobre o processo de construção/fundação da História, da Literatura e da identidade brasileiras (e seus mitos), cuja consolidação se dá especialmente entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

**Palavras-chave:** Glauco Mattoso. José de Alencar. Sadomasoquismo.  
Romance Libertino. Imaginário erótico brasileiro.



## ABSTRACT

Better known as a poet, Glauco Mattoso is a multifaceted artist who has explored the field of prose fiction as well. It is through the lens of prose fiction, especially his novel *A Planta da Donzela* (2005), that this thesis presents the author, who is characterized by his autobiographical fiction. In it he adopts the persona of a “podo-odor-philist”, masochist and “post” accursed poet. Such features allow his work to be read from a queer theory perspective and the concept of counter-sexuality, as proposed by scholars like Judith Butler and Paul B. Preciado, respectively. Throughout this literary production, the author, a São Paulo native, advances a distinct type of aesthetic – or anti-aesthetic: the coprophagic, – a type of update of the Oswaldian anthropophagic project. From these elements, and in consideration of Glauco Mattoso's “desenlightenment” proposal, an investigation of *A Planta da Donzela* – as a pastiche and parody of José de Alencar's *A Pata da Gazela* (1870) – is established. Beyond this explicit intertextuality, Glauco builds in his novel a complex mosaic of textual genres, styles and voices, which includes writers such as Gilberto Freyre, Aluísio Azevedo, Álvares de Azevedo, Adolfo Caminha, Machado de Assis, among many other founders of Brazilian national imaginary. This composition comes to existence especially from an erotic perspective, – of a fetishist and sadomasochistic nature. More than a simple re-reading of the narrative aspects of Alencar's novel, *A Planta da Donzela* reviews the Brazilian historical-literary context of the second half of the nineteenth century. Parallel to Alencar's description of Rio de Janeiro's royal court, Glauco presents aspects of Rio de Janeiro's capital that were silenced in Alencar's original work, which leads us to an examination and re-interpretation of Rio de Janeiro's imperial history – giving emphasis to its modernization process. By doing so, it can be better understood how patriarchal, bourgeois and racist values have been consolidated and institutionalized in our culture. Behind these values, Glauco Mattoso denounces an entire context of violence, perversion and exclusion. Next, this thesis examines in which literary genre *A Pata da Gazela* fits, coming to the conclusion that this work goes beyond the boundaries of the romantic-sentimental-serialized novel, coming closer to 18th century libertine novels, in the style of a Restif de la Bretonne and a Choderlos de Laclos. Finally, an analysis of the hybrid and parodic nature of *A Planta da Donzela* is elaborated with an emphasis on the sadomasochistic underworld manifested there – and already latent in the Alencarian work –, bringing it closer to important authors such as Marquis de Sade and Sacher-Masoch. It is clear that Glauco Mattoso's novel not only uncovers the Brazilian erotic-cultural imaginary, but also, through its satirical and irreverent tone, destabilizes the official literary discourse, of which José de Alencar is one of the main representatives. In addition, it promotes a critical reflection on the process of construction/foundation of Brazilian History, Literature and Identity (and its myths), whose consolidation takes place between the second half of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century.

**Keywords:** Glauco Mattoso. José de Alencar. Sadomasochism. Libertine Novel. Brazilian erotic imaginary.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>2</b>	<b>GLAUCO MATTOSO E SUA TRAJETÓRIA BIOGRÁFICO-LITERÁRIA</b>	13
2.1	Fase visual, origens e miscelâneas	14
2.2	Os manifestos e a poética coprofágica	20
2.3	Invenção de si, <i>performance</i> e autoficção	25
2.4	O relato fundacional e o <i>Manual do podólatra amador</i>	37
2.5	Pseudônimos e heterônimos	44
2.6	Corpos abjetos, desumanismo, anarcomasochismo e podolatria	47
2.7	Fetichismo, sadomasochismo e contrassexualidade	53
2.8	Sobre a cegueira e a fase cega	63
2.9	Contos hediondos: pondo o dedo (sujo) na ferida	66
2.10	Escritor antiesteta e poeta da crueldade	74
2.11	Paradoxos, barroquismo e anticolonialismo	76
<b>3</b>	<b>A CORTE IMPERIAL CARIOCA, O ROMANCE OITOCENTISTA E SEUS PRECURSORES</b>	79
3.1	O processo de modernização do Rio de Janeiro oitocentista	80
3.2	A vida burguesa na Corte Imperial	88
3.3	A família patriarcal, a dupla moralidade e o comércio sexual	93
3.4	Tecnologia de gênero e "resistência feminista" no século XIX	100
3.5	O romance como forma de educar, moralizar e civilizar	106
3.6	O romance sentimental: entre a moralidade e a licenciosidade	112
3.7	Sádicos sedutores <i>versus</i> donzelas masochistas	118
3.8	Romances sentimentais <i>versus</i> romances libertinos	121
3.9	Erotismo, obscenidade e pornografia	125
3.10	Romances para ser lidos com uma mão só	130
<b>4</b>	<b>REVISITANDO ALENCAR E A PATA DA GAZELA</b>	138
4.1	Relendo os clássicos da literatura: Defoe, La Fontaine e Alencar	139
4.2	A ambientação e o mundo social glamuroso de <i>A pata da gazela</i>	141
4.3	Foco narrativo, organização básica da obra e enredo	146
4.4	Narrador, técnica narrativa e personagens	149
4.5	Do debate filosófico entre idealismo e materialismo – e entre romantismo e sensualismo	151

4.6	Sobre Amélia, Clarissa Harlowe, Capitu e a Marquesa de Meurteil .....	154
4.7	O "realismo" de Amélia <i>versus</i> o "idealismo" de Horácio .....	158
4.8	O sadomasoquismo, o grotesco e o satírico .....	162
<b>5</b>	<b>DE A PATA DA GAZELA A A PLANTA DA DONZELA</b> .....	165
5.1	Da podolatria à coprofagia .....	166
5.2	<i>A planta da donzela</i> : uma flor exótica .....	171
5.3	Referem os historiadores, os ficcionistas... e os jornalistas .....	175
5.4	Achados e perdidos – a ironia de Glauco Mattoso na cena alencariana .....	182
5.5	Greta Garbo, Rodolfo Valentino, o monstro Frankenstein e o quarto elemento .....	187
5.6	A gazela, o coruja, o patinho feio, o leão velho e o galo dos ovos de ouro .....	193
5.7	A libertinagem sadomasoquista – ou BDSM – invade a corte carioca .....	198
5.8	Teatros e bailes sem máscaras .....	204
5.9	Os saraus literários e um adepto da escola byroniana .....	208
5.10	O Clube Propedêutico, o método didascálico e a chinela chilena – ou "o melhor drama está no espectador e não no palco" .....	212
5.11	De Richardson a Fielding, e de Alencar a Glauco Mattoso .....	219
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	226
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	238

## 1 INTRODUÇÃO

Glauco Mattoso não é um autor estreante. Sua literatura começou a ser produzida durante o período da Ditadura Militar, buscando uma postura de resistência, combativa e transgressora. Bastante erudito, este escritor paulistano não dá ponto sem nó. Sua produção literária, de cunho profundamente autoficcional, revela aguda consciência histórica, estética e ideológica. Como artista, experimentou diversas linguagens, inclusive a teatral, e diversos gêneros literários, tanto em verso como em prosa. Mais conhecido como poeta, Glauco tornou-se o maior recordista do mundo na produção de sonetos. Pouco se conhece deste prosador. Mas o fato é que ele também é romancista, contista e ensaísta. E é justamente o Glauco prosador e, principalmente, romancista que nos interessa conhecer aqui.

Romances, Glauco Mattoso escreveu apenas dois: o *Manual do podólatra amador* (1985), espécie de autobiografia ficcional, e *A planta da donzela* (2005), no qual se propõe a fazer uma paródia carnavalesca de *A pata da gazela*, de José de Alencar. É justamente sobre este romance paródico de que trata esta tese, e sobre as luzes que lança sobre a obra original, bem como sobre uma série de questões literárias e metaliterárias que vêm sendo levantadas pelos leitores, pelos críticos e pelos pesquisadores desde a fundação do romance nacional brasileiro.

Na segunda seção desta tese, logo após esta introdução é feita uma apresentação da trajetória literária de Glauco Mattoso e do projeto estético que a permeou, com ênfase na autoficcionalidade do autor e nas suas obras em prosa, incluindo os contos. Nesta parte, não é nosso objetivo fazer alguma análise ou apreciação de valor, e sim compreender o modo como *A planta da donzela* insere-se no contexto maior de produção artística do escritor paulistano a partir de seus manifestos, sobretudo o coprofágico, filiado à proposta antropofágica de Oswald de Andrade. As várias influências que Glauco sofre ao longo de sua carreira, bem como os vários conceitos estéticos que elabora ou dos quais se apropria, são apresentados neste primeiro capítulo.

No terceiro capítulo, busca-se apresentar o contexto de produção da obra de José de Alencar, no Brasil imperial do século XIX, – mais especificamente a corte carioca. A ideia é tanto contemplar o contexto histórico, no qual se buscou realizar um projeto fundacional de um Estado-Nação, quanto o literário, em que havia o intento de estabelecer uma literatura genuinamente nacional. Paralelamente, também nesta

terceira parte, é feita uma exposição sobre os estilos e gêneros literários presentes ao longo do século XIX – como o sentimental, o libertino e o naturalista –, os quais teriam exercido relevante influência sobre a obra alencariana.

No quarto capítulo, é apresentada uma análise de *A pata da gazela*, com ênfase tanto em seu caráter híbrido no que diz respeito aos gêneros e estilos literários em que se insere, bem como na consciência histórico-ficcional que o autor-narrador demonstra.

Por fim, no quinto e último capítulo, desenvolve-se a análise da obra que a parodia, *A planta da donzela*, com destaque para: sua reflexão contrassexual sadomasoquista (ou BDSM); seus processos intertextuais – tais como a apropriação, a colagem e o pastiche –; sua autorreflexividade e consciência metaliterária, bem como seu caráter paródico-carnavalesco.

## 2 GLAUCO MATTOSO E SUA TRAJETÓRIA BIOGRÁFICO-LITERÁRIA

### OBJECTIVO ADJECTIVO

Chamaram-me de tanta coisa, até  
maldito e marginal, que "pós-maldito"  
não basta a um pós-moderno e já nem cito  
tal rótulo, senão me falta um "pré"...

Sou meio "barroquista" porque fé  
professo no barroco e noutro mito,  
o contracultural. Jamais omito  
que sou " pornosiano" e afeito ao pé.

Mas "desiluminista" também não  
explica esta cegueira, como nem  
por ser "desumanista" encarno o Cão.

"Anarcomasoquista" talvez bem  
me sirva... Outros, por certo, servirão,  
si um cego sonetista seja alguém.

Glauco Mattoso

## 2.1 Fase visual, origens e miscelâneas

### SONETO NATAL

Nasci glaucomatoso, não poeta.  
Poeta me tornei pela revolta  
que contra o mundo a língua suja solta  
e a vida como báratro interpreta.

Bastardo como bardo, minha meta  
jamais foi ao guru servir de escolta  
nem crer que do Messias venha a volta,  
mas sim invectivar tudo o que veta.

Compenso o que no abuso se me impôs  
(pedal humilhação) com meu fetiche,  
lambendo, por debaixo, os pés do algoz.

Mas não compenso, nem que o gozo esguiche,  
masoca, esta cegueira, e meus pornôs  
poemas de Bocage são pastiche.

Glauco Mattoso

Pedro José Ferreira da Silva – mais conhecido como Glauco Mattoso – é um escritor contemporâneo brasileiro que se afilia à linhagem dos grandes autores malditos da literatura ocidental. O mais evidente deles é Gregório de Matos Guerra (1636-1696), o "Boca do Inferno". A admiração pelo poeta barroco baiano, somada ao fato de Pedro José Ferreira da Silva ser portador da doença congênita do glaucoma, é que deu origem ao pseudônimo Glauco Mattoso, uma espécie de "autoescárnio" em forma de trocadilho.

Além de Gregório de Matos, Glauco Mattoso traça para si uma linha de ascendência literária da melhor estirpe satírica e obscena, que teria início em Marco Valério Marcial (40 d.C.? - 104 d.C.?), passando por Pietro Aretino (1492-1556), Antonio Lobo de Carvalho (1730?-1787), Marquês de Sade (1740-1814), Manuel du Bocage (1765-1805), Laurindo Rabelo (1826-1864), chegando a Guillaume Apollinaire (1880-1918), Dino Segre (1893-1975) e Jean Genet (1910-1986).

Nascido em 1951 no bairro da Lapa em São Paulo, Glauco Mattoso cursou Biblioteconomia na Escola de Sociologia e Política de São Paulo, bacharelando-se em 1972. Também cursou Letras Vernáculas na USP, entre 1973 e 1975, mas sem concluir. Graças à profissão de bibliotecário, teve amplo acesso a todo tipo de obra literária, inclusive as censuradas durante o Regime Militar. Assim, passou a devorar

toda literatura que conseguisse encontrar a respeito da devassidão humana, suas perversões e abjeções.

Depois do *Decamerone* de Bocaccio, descobri a edição inexpurgada das *Mil e uma noites*. Mais tarde, como bibliotecário, pude frequentar o chamado "inferno" dos acervos, onde se guardam os livros censurados & proibidos à consulta do público. Li toda a obra de Sade, Restif, Masoch, e respectivos epígonos. (MATTOSO, 2006, p. 138)

Atuante em diversas mídias e tendo explorado múltiplos gêneros literários, Glauco Mattoso buscou projetar-se inicialmente como poeta de experimentação. O primeiro período de sua produção literária, que perpassa os anos 1970 e 1980, é classificado como "fase visual",<sup>1</sup> em que predominam os experimentos gráficos de influência concretista. Entretanto, o próprio poeta explica:

Nunca fui um concretista de cartilha ou de plano-piloto. Três coisas me diferenciam da pureza concreta: escatologia, sátira e subjetividade. A proposta concreta era imaculada, sisuda e impessoal demais, e eu, deliberadamente, a parodiei bem e porcamente. Vá lá que toda paródia pressupõe um tributo, uma homenagem ao original, mas eu não podia resistir à tentação de sacanear um pouco com o objeto da minha admiração.<sup>2</sup>

Posteriormente, já na "fase cega", os seus experimentos formais vão também contemplar a glosa – encontrando inspiração nos cantadores nordestinos –, bem como o mais clássico e tradicional de todos os formatos poéticos – o soneto. Aliás, já tendo publicado mais de cinco mil poemas neste gênero, Glauco Mattoso é considerado o recordista mundial na produção de sonetos, título conquistado em 2008 (cf. PIETROFORTE, 2017). Embora sua poesia busque certo trato formal, nosso autor esbracha totalmente com a ideia de arte como algo "elevado, fino e nobre". Tanto é assim, que ele mesmo se autointitula " pornosiano", praticante do " pornosianismo". Em outras palavras, produz poemas que exigem algum rigor técnico, mas voltados para uma temática obscena e escatológica, promovendo (nas palavras do próprio Glauco Mattoso) "a avacalhagem do soneto camoniano, lapidado na forma e dilapidado no fundo" (apud Sousa, 2010, p. 56). É o que se pode conferir, por exemplo, no poema intitulado "Bizarro" (MATTOSO, 2004, p. 131):

<sup>1</sup> Esta classificação da obra de Glauco Mattoso em duas fases, visual e cega, foi feita por seu próprio heterônimo Pedro Ulysses Campos. Cf. SILVA (2010).

<sup>2</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista concedida a Leila Fugii. **Revista Eletrônica SESC São Paulo**, n. 220, postada em 29/09/2014. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203\\_GLAUCO+MATTOSO#/tagcloud=lista](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203_GLAUCO+MATTOSO#/tagcloud=lista)>. Acesso em: 25 jan. 2017.



Coprófilo é quem gosta de excremento.  
 Pedófilo só trepa com criança.  
 Defunto fresco em paz jamais descansa  
 nos braços do necrófilo sedento.

Voyeur assiste a tudo, sempre atento  
 ao exibicionista, que até dança.  
 O fetichismo transa até com trança,  
 e o masoquista adora sofrimento.

Libido, pelo jeito, é mero lodo.  
 A sensualidade faz sentido  
 conforme a morbidez sobre a qual fodo.

Não basta o pé, precisa ser fedido.  
 Se tenho de escolher, pois, um apodo,  
 serei um podosmófilo assumido.

Trata-se claramente de um soneto – e um soneto na acepção clássica da palavra: dois quartetos e dois tercetos, em decassílabos heroicos (ou seja, sempre com acentos na sexta e décima sílabas). Nele, o poeta aborda vários tipos de parafilias (como o exibicionismo e o voyeurismo) e práticas sexuais consideradas bizarras ou repugnantes (como a necrofilia), usando um linguajar chulo (como em "trepa", "fodo" e "fedido"). Para cada uma dessas modalidades eróticas, há um modo de rotular depreciativamente o seu praticante, ou seja, de lhe atribuir um apodo: "coprófilo", "pedófilo", "masoquista".

Ao tratar de si, o poeta se adianta a qualquer ofensa que possa vir a receber e, assumindo-se, dirige também a si mesmo um desses apelidos injuriosos. Os termos "podólatra" ou "podófilo" não lhe bastam, uma vez que o pé, seu objeto de idolatria, precisa exalar mau cheiro. Osmofilia é uma parafilia em que o estímulo erótico se dá por odores exalados pelo corpo. Ao misturar a adoração por pés com a excitação causada pelo chulé, o poeta elabora para si mesmo, autoironizando-se, a alcunha de "podosmófilo".

Voltando à sua primeira fase literária, nela, além do Concretismo, Glauco Mattoso também buscou inspiração nos movimentos contraculturais, como por exemplo o *Beatnik*. Da geração *beat*, nosso escritor herdou principalmente o anticonformismo, a vocação libertária, a identificação com o submundo marginal, além da compreensão da literatura como uma forma de autorrevolução.

O Tropicalismo foi outro movimento alternativo do qual nosso autor, em sua primeira fase criativa, buscou aproximação. Foram basicamente três as propostas

deste movimento que mais lhe interessaram: 1) a oposição aos tabus comportamentais e sexuais impostos pela moral familiar patriarcal, com ênfase nas políticas do corpo; 2) a distensão das fronteiras entre cultura de massa, erudita e popular; e 3) a retomada da proposta antropofágica de Oswald de Andrade.

Na esteira tropicalista, Glauco Mattoso também se identificou com a Poesia Marginal (ou Geração Mimeógrafo) na luta contra o conservadorismo e na proposta de resistência heroica ao sistema, por meio da valorização do subjetivismo, do lúdico e do "desbunde" – uma atitude de rompimento com os velhos valores comportamentais, em que se assumem posturas desviantes em relação ao considerado padrão.

Fundindo fundo e forma, nosso escritor deglutiu a vanguarda concretista dos anos 1950 e, em acordo com a proposta marginal, buscou representar a voz das minorias e dos excluídos em uma produção literária de cunho totalmente artesanal e independente do mercado livreiro. Além disso, como era típico deste movimento estético alternativo, a poesia de Glauco explorava o cotidiano e a coloquialidade (inclusive a gíria e o palavrão), e também o humor, o deboche e a ironia. A tudo isso acrescentou um toque bastante pessoal – a ênfase no desagradável e no torpe:

Opto pela introdução de temas sujos ou tabus, que literariamente eram considerados de mau gosto. Pois qual é a filosofia do Tropicalismo? Não era misturar a elite com a plebe, o bom gosto com o mau gosto, o estrangeiro com o nacional? Isso ainda não tinha sido completado na literatura brasileira. De certa forma, abri umas portas aí, arrombei, introduzi a questão do mau gosto pra valer (apud ALVES, 2014, p. 58).

Glauco Mattoso buscou exercitar as propostas contraculturais de experimentar a literatura como testemunho, desconstruir as fronteiras entre arte e vida, bem como realizar intervenções na realidade presente, chegando a ultrapassar a condição de escritor para tornar-se um verdadeiro *performer*, no sentido de promover planejadas ações artísticas que atravessam o cotidiano ordinário. Mais do que isso, torna-se um autêntico inventor de si, fazendo com que seus processos artísticos abarquem inclusive sua própria vida, exercitando uma espécie de estética da existência, tal como já sugerido por Michel Foucault (Cf. DANNER, 2027, p. 73-94).

Este filósofo e historiador francês propõe que o sujeito resista às imposições normativas de ordem moral, e também as conteste e confronte, de forma criativa, em busca de uma reinvenção subjetiva de si. Nesse sentido, Glauco Mattoso vem a produzir toda uma escrita autobiográfica (principalmente em seus sonetos e no seu

*Manual do podólatra amador*, do qual trataremos mais adiante), a qual funciona como uma "tecnologia de si", na busca de escapar aos dispositivos biopolíticos de produção dos sujeitos, bem como de recusar a normatividade insistentemente imposta aos nossos corpos. Uma das máximas de nosso autor que sintetiza muito bem esta ideia é: "Oprimido sim; reprimido jamais".<sup>3</sup>

Artista múltiplo, Glauco Mattoso, além de poeta, é também letrista, cronista, resenhista, crítico literário, tradutor, ensaísta e tratadista. Paralelamente, já foi editor, fanzineiro, produtor de banda punk, ativista gay (foi um dos fundadores do grupo SOMOS, de afirmação homossexual), integrante de grupo de teatro amador, além de funcionário do Banco do Brasil, onde se aposentou precocemente, em 1991, por causa da cegueira. Também se aventurou pelas narrativas de ficção em prosa, tanto no conto como no romance, que é o gênero que realmente nos interessa abordar aqui e do qual trataremos mais adiante.

Durante os anos 1970, colaborou em diversos órgãos da imprensa alternativa, inclusive o tabloide gay *Lampião da Esquina* e o humorístico *Pasquim*. Residindo temporariamente no Rio de Janeiro, ocupou-se em editar seu fanzine "pornô-poético-panfletário", o *Jornal Dobrabil* (1977/1981), um trocadilho com *Jornal do Brasil*. Em 1982, publicou a *Revista Dedo Mingo*, que teve duas edições e funcionou como uma espécie de suplemento literário do seu fanzine.

O *Jornal Dobrabil* era um folheto satírico periódico em formato dobrável<sup>4</sup> elaborado na técnica do "datilografitti", inventada pelo próprio autor, com inspiração na arte postal e feita artesanalmente, por meio de uma máquina de escrever Olivetti. Mais especificamente, esta técnica consistia na produção de um tipo de poesia concreta (ou seja, de caráter verbi-voco-visual), mesclada ao prosaísmo da "literatura de mictório" (ou melhor, a dos grafites de banheiro público). Desta forma, realizava-se uma síntese de elementos canônicos (ou seja, eruditos, de refinamento formal) com elementos contraculturais.

Segundo seu próprio autor, o *Jornal Dobrabil* era

um panfleto onde as diversas tendências pudessem conviver caoticamente, como em qualquer órgão de imprensa. Se a década de 70 foi a época do

<sup>3</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista concedida a Leila Fugii. **Revista Eletrônica SESC São Paulo**, n. 220, postada em 29/09/2014. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203\\_GLAUCO+MATTOSO#/tagcloud=lista](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203_GLAUCO+MATTOSO#/tagcloud=lista). Acesso em: 25 jan. 2017.

<sup>4</sup> O conjunto desses folhetos (um total de 53 edições) teve uma reedição facsimilar em 2001 pela Editora Iluminuras.

apogeu da imprensa alternativa, nada melhor que fazer um jornal satírico e incluir o próprio jornalismo como ingrediente da paródia. E como em minha fase de Rio eu tinha que apelar pro correio pra me comunicar com o pessoal daqui [de São Paulo], aproveitei o pique e o hábito da correspondência pra veicular o panfleto, que era datilografado artesanalmente em folhas avulsas, xerocopiadas, dobradas e enviadas como carta. Daí o título *Jornal Dobrabil* (dobrável), que também fazia trocadilho com *Do Brasil*. [...] A princípio o *Dobrabil* [...] foi incluído na categoria de "imprensa marginal". Entretanto, como eu ia escolhendo seletivamente os destinatários entre os nomes mais badalados do espectro cultural, de Millôr a Caetano, não tardou pra que meu trabalho repercutisse por tabela e também ficasse famoso, embora ignorado pelo grande público. Uma das frases que estampeei no *Dobrabil* foi esta: "De tanto citar nomes famosos, acabei citado entre eles". Após quatro anos de folhas soltas mandadas pelo correio, reuni a coleção toda num álbum luxuoso, impresso em clichê e publicado em 81. A partir daí ganhei reputação de poeta vanguardista-maldito, ou porno-erudito, como queiram. (MATTOSO, 2006, p. 139)

O *Jornal Dobrabil*, a primeira obra de nosso autor que alcançou certa relevância literária, é uma das produções artísticas brasileiras mais significativas da época. Nela, verifica-se uma estética já bastante singular, à qual é possível dizer que Glauco Mattoso se manterá fiel ao longo de toda sua carreira até hoje, inclusive na sua prosa ficcional. *Spik (sic) Tupinik* (um neologismo resultante da junção das palavras "tupiniquim" e "beatnik") é um poema publicado neste periódico que serve como um bom exemplo do modo como o artista se apropriou de todo um conjunto de influências diversas (e mesmo aparentemente díspares) – eruditas, concretistas e contraculturais – para produzir uma literatura um tanto original. Trata-se de um soneto inglês – isto é, composto por três quartetos e um dístico, em versos alexandrinos, com esquema rítmico preciso. Além disso, o poema também mereceu um cuidadoso tratamento gráfico artesanal.

Rebel without a cause, vômito do mito  
da nova nova nova nova geração,  
cuspo no prato e janto junto com palmito  
o baioque (o forroque, o rockixe), o rockão.

Receito a seita de quem samba e roquenrola:  
Babo, Bob, pop, pipoca, cornflake;  
take a cocktail de coco com coca-cola,  
de whisky e estricnina make a milkshake.

Tem híbridos morfemas a língua que falo,  
meio nega-bacana, chiquita-maluca;  
no rolo embananado me embolo, me embalo,  
soluço – hic – e desligo – clic – a cuca.

Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.  
I am a tupinik, eu falo em tupinik.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Aqui apenas transcrevemos o poema. É possível visualizar sua configuração gráfica em BARBOSA, 2017, p. 64.

## 2.2 Os manifestos e a poética coprofágica

A singular proposta estética de Glauco Mattoso é ainda mais reforçada e explicitada por meio de um conjunto de manifestos também publicados no *Jornal Dobrabil*. Entre os que merecem mais destaque estão o *Manifesto Escatológico*, o *Manifesto Coprofágico* (assinado sob o pseudônimo de Pedro o Podre) e o *Manifesto Vanguardado* (também de Pedro o Podre), todos de 1977, além do *Manifesto Pornô* (de autoria coletiva), que é de 1980.

O primeiro deles, o *Manifesto Escatológico*, é constituído por um conjunto de afirmações (ou máximas) separadas entre si por asteriscos, como, por exemplo: "O homem é o único animal que caga por vontade própria", "Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais são as outras três", ou, ainda, "La mierda es como la luz: una e varia; y como la naturaleza: una y fecunda; y como Dios: una y inmensa". Neste manifesto, a merda é apresentada, em tom galhofeiro, como uma questão existencial e filosófica central para a humanidade.

Já o segundo, o *Manifesto Coprofágico*, serve de complemento ao anterior, mas dessa vez em um formato mais solene – o de ode –, evocando e glorificando a merda, bem como seu poder fecundador:

ó merda com teu mar de urina  
com teu céu de fedentina  
tu és meu continente terra fecunda  
onde germina  
minha independência minha  
indisciplina

és avessa foste cagada da vagina  
da américa latina  
(apud BARBOSA, 2017, p. 79)

A intertextualidade dos manifestos de Glauco com os manifestos de vanguarda e modernistas é evidente. Em especial, observa-se claramente a influência da proposta dadaísta de Tristan Tzara, com sua iconoclastia radical e seu habitual apelo ao *nonsense*, apresentando uma espécie de antiestética. Mais influente ainda se faz a proposta antropofágica de Oswald de Andrade, na esteira tropicalista.

Como é sabido, o autor de *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar* criticava sobremaneira o fato de o brasileiro assimilar passivamente a cultura imperialista. Em lugar disso, propôs uma atitude ativa de selecionar e devorar ritualmente tudo o que dos estrangeiros parecesse útil, descartando o que não

interessasse. Ou seja, muito mais que um mero processo de adaptação frente à cultura estrangeira, o projeto antropofágico consistia em estabelecer uma prática desrepressora e subversiva que permitiria à cultura nacional assumir um protagonismo crítico e transgressor.

Em sequência a esta proposta modernista, Glauco Mattoso, o "*enfant terrible* de Oswald de Andrade",<sup>6</sup> propõe devorar o que já foi devorado – ou seja, propõe um reaproveitamento dos restos, dejetos e rejeitos:

Fiz a apologia da merda em prosa & verso, de cabo a rabo. Na prática eu queria dizer pra mim mesmo e pros outros: "Se no meio dos poucos bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que eu não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?" A justificativa era a teoria da antropofagia oswaldiana. Já que a nossa cultura (individual & coletiva) seria uma devoração da cultura alheia, bem que podia haver uma nova devoração dos detritos ou dejetos dessa digestão. Uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado, ou seja, uma sátira, uma paródia, um plágio descarado ou uma citação apócrifa. (MATTOSO, 2016, p. 143-144)

Já nas palavras mais "apropriadamente acadêmicas" de Steven Buterman, professor PhD da Universidade de Miami,

Mattoso's preoccupations begin where Oswald's end: if the anthropophagist has eaten somebody, our cannibal will undoubtedly experience a bowel movement. Mattoso's multiple poetic voices receive the waste deposits of culture with a hearty appetite, eating the feces, or metaphorically ingesting "undesirable" or perhaps "un-in-corporable" cultural elements that have been consumed and rejected (or e-jected).<sup>7</sup>

Na literatura de Glauco Mattoso, a merda é um dos temas centrais, equivalendo a tudo que é considerado de mau gosto e a tudo que a cultura hegemônica condena e descarta, por lhe parecer repugnante, nojento ou mesmo irracional e patológico. De natureza profundamente orgânica, a merda remete ao caráter bestial de nossos corpos, sujeitos à impureza e à constante degradação. Neste aspecto, é possível estabelecer uma aproximação com o pensamento de Julia Kristeva – posteriormente explorado e desenvolvido por Judith Butler (2003) –, quando ela se refere aos "corpos

<sup>6</sup> Expressão sobre Glauco Mattoso atribuída a Jorge Schwartz e mencionada em MATTOSO, 2016, p. 144.

<sup>7</sup> "As preocupações de Mattoso começam onde terminam as de Oswald: se o antropófago comeu alguém, nosso canibal sem dúvida vai experimentar um movimento intestinal. As múltiplas vozes poéticas de Mattoso recebem os depósitos residuais da cultura com um saudável apetite, comendo as fezes, ou metaforicamente ingerindo os elementos culturais 'indesejáveis' ou talvez os 'não-in-corporáveis' que têm sido consumidos e rejeitados (ou e-jetados)". Tradução livre. *Perversions on Parade: Brazilian Literature of Transgressions and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego University Press, 2005. p. 120.

abjetos", ou seja, aqueles que foram excluídos e invisibilizados. Glauco Mattoso propõe um resgate daquilo que é simplesmente negligenciado e afastado, não apenas no contexto literário e artístico, mas também no social.

Por outro lado, a merda é um produto tanto coletivo como particular. Toda a humanidade partilha do ato de defecar; logo, a merda é um elemento universal, que a todos iguala. Além disso, é um poderoso fertilizante, o que permite sua associação com o ato criativo e a própria produção artístico-literária. O ato de defecar, inclusive, pode também ser compreendido como a evacuação do pensamento racionalista e liberal burguês que herdamos no processo colonizatório e ao qual Glauco Mattoso dirige forte crítica (como veremos na análise do romance *A pata da gazela*, no terceiro capítulo desta tese).

Ainda em relação à proposta coprofágica de nosso autor, Cecilia Palmeiro (2017) estabelece um paralelo com as ideias de Walter Benjamin, para quem todo documento de cultura é também um documento de barbárie. Ou seja, a cultura que nos é transmitida como herança traz consigo um teor funesto, daí a necessidade de desmistificá-la. É o que Glauco Mattoso propõe com sua coprofagia. Para ele, segundo palavras de Cecilia Palmeiro, "a cultura é o oposto a um tesouro imaculado":

Os elementos digeridos não têm a dignidade humana que tinham para os antropófagos. Mattoso sacaneia a cultura: como um alquimista invertido, tudo o que toca – e para ele ler ou escrever equivale a tocar – vira merda. A criação literária, entendida como roubo, contrabando, plágio e carnavalização do anterior, é a perpetuação de um delito criticamente celebrado como a barbárie mais insuportável: a coprofagia. E é nesse sentido que a poética da antropofagia é uma coprofagia das poéticas (PALMEIRO, 2017, p. 14).

Voltando aos manifestos, ainda é preciso mencionar o *Manifestivo Vanguardada*, cujo objetivo principal é justamente questionar as fronteiras entre o plágio e a originalidade. Além disso, note-se como Glauco Mattoso opta pela ortografia arcaica,<sup>8</sup> considerada mais purista, com isso estabelecendo um contraste irônico com o conteúdo insolente e libertário do manifesto:

A obra é um roubo./ o leitor é um bobo./ o auctor é um/ ladrão./ a auctoria é uma/ usurpação./ a auctoridade,/ idem ibidem./ a criação é uma/ fraude./ criatividade é/ repertório./ imaginação é/ memória. / em arte/ nada se cria, tudo/ se copia [...]/ todas as idéas/ são de todos./ é tão licito/ plagiar quanto/

---

<sup>8</sup> Na maior parte de seus escritos, Glauco Mattoso opta por adotar a ortografia vigente até a década de 1940. Para ele, as mudanças ortográficas que vieram a seguir se impuseram de forma autoritária, inclusive a posta em prática em 2009, que, para ele, deu-se fundamentalmente para atender os interesses comerciais das editoras.



reivindicar/ auctoria./ é até mais/ lícito: /o plágio é mais/ honesto que o/ original. (apud BARBOSA, 2017, p. 44).<sup>9</sup>

Para nosso escritor, o princípio romântico de originalidade autoral cai inteiramente por terra. Glauco recusa tanto a autoridade como a propriedade artística, defendendo o plágio, a apropriação e a colagem, além de continuar mantendo seu tom parodístico, características estas que fazem parte intrínseca de seu estilo. A este respeito, declara:

Politicamente reprimido pela censura e psicologicamente reprimido pela clausura, quebrei o isolamento através da ruptura estética. Parti dum pressuposto elementar, o princípio da autoridade. Romper com ela implicava recusá-la, e portanto estendi a recusa da autoridade política à autoridade intelectual, radicalizando esse anarquismo até o extremo de não reconhecer a própria legitimidade da autoria, alheia ou minha, reduzindo a criação artística ao império do apócrifo e do plágio (apud HOLTHAUSEN, 2009, p. 10).

É com grande liberdade que Glauco Mattoso incorpora o tradicional em sua arte, e também com muita propriedade, uma vez que é um autor de respeitável erudição. Por meio principalmente da colagem e do pastiche, elabora uma intensa reciclagem de textos alheios. Ao mesmo tempo, contesta valores e hierarquias instituídos, desconstruindo-os de modo bastante irônico, especialmente fazendo-se valer da paródia. Aliás, seu humor corrosivo pode se dirigir para qualquer lado, atingindo inclusive a si próprio: a autocrítica debochada é outra forte característica deste autor.

O pseudônimo Glauco Mattoso tanto revela a doença e a fragilidade do escritor, como expressa sua corajosa franqueza, a qual funciona como uma espécie de defesa e de luta contra a discriminação. Mais do que adotar a atitude de expor publicamente sua deficiência, foi também preciso aprender a rir de si mesmo. Este gesto não deixa de denotar certo masoquismo, como observa o próprio autor, ao afirmar que, a partir da criação deste pseudônimo, assumiu "a *persona* do palhaço que diverte a plateia sádica".<sup>10</sup>

É possível entender que o nome Glauco Mattoso, enquanto uma personificação ficcional, funciona mais como um heterônimo do autor do que como um pseudônimo.

<sup>9</sup> Foi conservada a grafia tal como o autor a empregou.

<sup>10</sup>MATTOSO, Glauco. Entrevista cedida para a revista eletrônica *SESC São Paulo*, em 29/09/2014. p. 38. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203\\_GLAUCO+MATTOSO](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203_GLAUCO+MATTOSO)>. Acesso em: 23 mar. 2017.



Porém, antes de desenvolver esta ideia, tratemos ainda de seus manifestos mencionados anteriormente, mais especificamente do *Manifesto Pornô*. Se os demais foram criação individual, este foi elaborado por um grupo de jovens envolvidos com um movimento de arte experimental do início dos anos 1980, liderado por Eduardo Kac e do qual Glauco Mattoso fez parte ativa, – o Pornismo. Este grupo buscava desestabilizar as convenções que regiam as experiências cotidianas, propondo o corpo como um novo material e um novo meio para a criação estética.

Antes de ser publicado no *Jornal Dobrabil*, este manifesto foi lido numa feira de poesia na Cinelândia, no Rio de Janeiro, e era composto por asserções como: "Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas"; "Arte é penetração e gozo"; "Tregar, parir e criar fazem parte de um mesmo processo"; "A rapaziada tá cagando pra Literatura Oficial"; e "O Poema pornô taí pra abrir as pernas e as idéias".

Hedonismo, política do corpo, liberdade sexual e liberação erótica estavam entre as reivindicações desse grupo, para o qual o erotismo e a pornografia serviam como forma de denúncia social, afronta aos sistemas estabelecidos e descolonização literária, permitindo o surgimento de novos modelos de identidade. Como o próprio líder do movimento, Eduardo Kac explica:

Os Poemas Pornôs ativavam, no nível da linguagem (ou seja, através do poder que têm as palavras para organizar o mundo sensível), transformações poéticas e políticas por meio do desejo e do gozo. Através da linguagem poética, o movimento buscou estabelecer uma conexão direta entre um estado consciente do desejo e uma prática libertadora. Ao empregar uma gramática libidinosa e buscar a fusão do corpo e do discurso, o movimento propunha uma prática sónica irrestrita por meio da pulsão da linguagem (KAC, 2013, p. 32).

O movimento pornista pretendia denunciar a supressão geral das corporeidades tanto na poesia como nas artes em geral. Também buscava dinamitar as hierarquias de valor e o sexo normativo, bem como substituir a visão masculinista e heterocêntrica por um enfoque pluri-ssexual e subcultural. Assim, a pornografia passa a ser transformada em ferramenta imaginativa a serviço da expressão poética experimental e da invenção de novas realidades.

### 2.3 Invenção de si, *performance* e autoficção

Todo esse questionamento crítico acerca da sexualidade, somado às outras características estéticas que havia desenvolvido até o momento – como a apropriação e a colagem, o tom satírico e parodístico, a autocrítica debochada, a vocação metaliterária, o hibridismo e o experimentalismo formal, além da abordagem de temas considerados sórdidos ou abjetos –, acabou por impulsionar Glauco Mattoso a escrever o *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*, seu primeiro livro de ficção em prosa, publicado em 1985.<sup>11</sup>

No entanto, antes disso, ele já havia escrito muita poesia<sup>12</sup> e militado por um tempo considerável no periodismo contracultural, desde a HQ (como o gibi *Chiclete com banana*), passando pela música (como na revista *Top Rock*) e colaborando na grande imprensa, como o *Jornal da Tarde*, no qual exerceu a função de crítico literário. Paralelamente, escreveu os ensaios *O que é poesia marginal*, (1981) e *O que é tortura* (1984), ambos publicados pela Editora Brasiliense, além de *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985), pela EMW Editores. O interesse de nosso escritor pela violência não apenas já se denuncia nestes dois últimos títulos mencionados, como também vai se explicitar no seu *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*, em que a aborda sob uma perspectiva erótica.

Antes, porém, de tratarmos deste aspecto, vamos nos ater ao título desta obra. Nele, o que primeiro salta aos olhos, é o jogo de palavras entre mão ("manual") e pé ("podólatra"), sugerindo também a prática masturbatória diante do objeto que excita. Quanto à palavra "amador", esta pode se referir tanto ao autor quanto ao leitor, remetendo àquele que deseja se iniciar nesta arte fetichista. Em relação ao subtítulo ("aventuras e leituras de um tarado por pés"), já antecipa o papel protagonista que as leituras assumem na vida do autor/narrador, ao mesmo tempo em que a palavra

<sup>11</sup> O *Manual do Podólatra Amador* foi reeditado em 2006, com textos adicionais, pela AllBooks. Antes disso, esta obra inspirou a confecção de uma HQ, *As Aventuras de Glaucomix, o Podólatra*, com desenhos de Francisco Marcatti, publicada em 1990. Esta obra encontra-se esgotada, mas tem previsão de relançamento em breve.

<sup>12</sup> Não vamos nos deter em sua poesia neste trabalho, mas, entre seus inúmeros livros de poemas publicados durante a fase visual estão: *Memórias de um Pueteiro* e *Línguas na Papa* (ambos de 1982), *Rockabillyrics* (1988), *Limeiriques e Outros Debiques Glauquianos* (1989) etc. Já na segunda etapa, a fase cega, publica *Centopeia: sonetos nojentos & quejandos*, *Paulisseiailhada: sonetos tópicos* e *Geleia de rococó: sonetos barrocos*, em 1999. A partir daí, continua intensa publicação: *Panaceia: sonetos colaterais* (2000), *Pegadas noturnas: dissonetos barroquistas* (2004), *A aranha punk* (2007), *Malcriados recriados: sonetário sanitário* (2009), *Sonetos de Boccagem* (2013), *Sacola de Feira* (2014), *Poesia vaginal: cem sonnettos sacanas* (2015), entre tantos outros.

"aventuras", quando relacionada ao teor satírico da obra, acaba sugerindo uma afinidade com o romance picaresco e com a sátira menipeia. Trataremos novamente destes gêneros quando formos analisar *A planta da donzela*, no quarto capítulo desta tese.

Quanto ao gênero textual propriamente dito, há algumas diferentes definições para o formato de texto designado como "manual"; uma das que melhor cabem neste caso (até porque Glauco Mattoso sempre assumiu sua vocação enciclopédica), é a de "compêndio". De natureza explicativa e didática, o compêndio apresenta tanto noções essenciais como gerais sobre uma ciência, uma arte ou um ofício – no caso, o da podolatria (e o masoquismo que acompanha este fetiche). De fato, estão presentes no livro uma série de textos sobre estes aspectos da sexualidade humana, tanto literários quanto paraliterários. Encontram-se nele não apenas definições e comentários de natureza teórico-conceitual, como também são citados inúmeros filmes, seriados, quadrinhos, músicas etc.

Paralelamente, também cabe pensar no *Manual* como um guia (ou um conjunto de instruções sobre o modo de proceder) diante de alguma situação prática, qual seja: a de assumir a condição de ser um masoquista adorador de pés masculinos, incluindo-se aí orientações sobre os vários modos de realizar este ritual fetichista (inclusive "profissionalmente", como "massagista linguopedal"). Contudo, é possível afirmar que o mais importante nesta obra é que, nela, o autor-narrador nos apresenta, autobiograficamente, o modo como aprendeu a extrair prazer e vantagem de uma condição de marginalidade e opressão, conseguindo desenvolver uma prática criativa tanto no plano literário quanto no existencial. Este aspecto imediatamente nos remete a Foucault e à ideia do cuidado de si e de uma estética da existência:

A arte de viver é matar a psicologia, criar consigo mesmo e com os outros individualidades, seres, relações, qualidades que sejam inominadas. Se não puder chegar a fazer isso na sua vida, ela não merece ser vivida. Eu não faço diferença entre as pessoas que fazem da sua existência uma obra de arte e aquelas que fazem uma obra na sua existência. Uma existência pode ser uma obra perfeita e sublime, e isto os Gregos sabiam; nós, no entanto, esquecemos disso completamente, sobretudo depois da Renascença (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 297-298) .

Voltaremos a tratar dessa questão mais adiante, ao abordarmos os temas da autoficção e da heteronímia. Antes, porém, vamos nos ater mais um pouco ao título deste primeiro romance de Glauco Mattoso, sobre o qual David William Foster tece

comentários bem pertinentes. Para o estudioso norte-americano,<sup>13</sup> a palavra "manual" não aparece apenas como um jogo de palavras, mas está ali para "subverter a própria ideologia que respalda o cientificismo convencional dos textos didáticos", apresentando-se como "uma autoridade da transgressão". No caso, ainda conforme o crítico norte-americano, a transgressão é o fetiche da podolatria, considerado pela cultura heteronormativa falocêntrica como uma perversão sexual (apud MATTOSO, 2006, p. 243).

Em seguida, Foster estabelece uma clara aproximação entre Glauco Mattoso e a teoria *queer* (MATTOSO, 2006, p. 12), da qual as pós-feministas Judith Butler e Beatriz Preciado estão entre os pensadores mais expoentes. Oriunda do encontro entre os Estudos Culturais e a filosofia pós-estruturalista francesa (especialmente de Michel Foucault e Jacques Derrida), esta teoria surgiu nos Estados Unidos na década de 1980. O termo *queer* propriamente dito apresenta um teor bastante agressivo e denota uma ofensa comumente dirigida a pessoas consideradas bizarras, esquisitas, anormais ou pervertidas. O próprio Glauco concorda com esta abordagem:

Alguns acadêmicos nos States e na Europa estão analisando minha obra à luz das teorias mais recentes, como a da sensibilidade "queer", e concluem que já nem se trata, no meu caso, duma reafirmação da identidade gay como questionamento da heterossexualidade, mas sim duma proposta alternativa (portanto mais que pós-moderna) que desvia o foco das territorialidades erógenas (falocentrismo, penetracionismo, analidade, etc.) e aponta para uma diversidade mais "neutra" ou degenerica – afinal, o pé em si não tem sexo..."<sup>14</sup>

Foi em fevereiro de 1990, numa conferência na Califórnia, que a pensadora feminista Teresa de Lauretis (criadora do conceito de "tecnologia do gênero") empregou pela primeira vez o termo *Queer Theory* para diferenciar esta vertente de pensamento dos Estudos de Gênero tradicionais (Estudos Feministas, Estudos de Masculinidades e Estudos Gays). A diferença está no fato de que o pensamento *queer* rompe com o pressuposto de uma essência ontológica estável e determinante das nossas identidades, recusando claramente o pressuposto heterossexista de continuidade entre sexo, gênero, desejo e práticas. Essa postura desconstrucionista advém da problematização pós-estruturalista das concepções clássicas de sujeito

<sup>13</sup> Ph.D na Universidade do Estado do Arizona, onde faz pesquisa de Estudos de Gênero, em especial nas culturas urbanas da América Latina.

<sup>14</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Caio Gagliardi & Pedro Marques. p. 7. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

(assim como de identidade, agência e identificação), sendo este a partir de então encarado como provisório, circunstancial e cindido.

Em outras palavras, na perspectiva *queer* é preciso desconstruir criticamente toda e qualquer forma de binarismo – tais como masculino/feminino, hetero/homossexual, cultura/natureza, mente/corpo, humano/animal –, que sempre inferiorizam um dos termos (uma vez que o outro é pensado em termos ou de falta ou de negatividade). Paralelamente, é preciso também romper totalmente com o conceito de "normalidade", sobretudo no campo do sexual (Cf. MISKOLCI, 2009). Eloisio de Souza e Alexandre Carrieri (2010) esclarecem que há quatro aspectos principais que caracterizam o pensamento *queer*: a) a crítica ao modelo sexual binário, seja ele biológico ou sociológico/cultural; b) a recusa de qualquer tipo de classificação em identidades sexuais; c) o combate à heteronormatividade,<sup>15</sup> e d) a desnaturalização do sexo (SOUZA e CARRIERI, 2010, p. 63).

De fato, ao abordar a sexualidade, Glauco questiona tanto a lógica heteronormativa como o falocentrismo. Nosso autor não entende a sexualidade como "natural", no sentido de ser biológica e procriativa, e tampouco designa papéis sexuais rígidos aos indivíduos (ou personagens) conforme suas identidades de gênero. Seu modo de apresentá-la é inventivo, lúdico e principalmente transgressor, especialmente no modo como a associa às relações de poder. Inclusive, em sua produção literária, é a sexualidade que se coloca como ponto de partida para o desenvolvimento de uma identidade e de todo um processo de subjetivação. Isso porque é uma das instâncias mais poderosas para o exercício da liberdade. Aliás, como diz Foucault, "ela faz parte da liberdade na qual nós gozamos o mundo":

A sexualidade é qualquer coisa que nós criamos nós mesmos – ela é nossa própria criação, bem mais que uma descoberta de um aspecto secreto de nosso desejo. Nós devemos compreender que com nossos desejos, através deles, se instauram novas formas de relação, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 294).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que denuncia o aspecto culturalmente construído da sexualidade, paradoxalmente (e Glauco ama os paradoxos) também

---

<sup>15</sup> Entende-se por heteronormatividade o conjunto de normas que se cunham sobre os corpos com o objetivo de torná-los homens ou mulheres, masculinos ou femininos, heterossexuais ou homossexuais, ativos ou passivos, e assim por diante, tendo sempre como modelo de cunhagem a diferença sexual como modo de agir e de subjugar um corpo a outro.

denuncia seu aspecto profundamente bestial, que teria sido bastante renegado pelo homem moderno (em suas origens iluministas e racionalistas). Daí o nosso escritor vir a utilizar a expressão "desiluminismo" para referir-se ao questionamento que faz do projeto iluminista. Este, como é sabido, tem uma proposta unificadora e pretensamente universal, cujo objetivo é dominar o homem, a natureza e a sociedade por meio da razão (seu valor supremo), rumo ao progresso, que é denunciado como um mito, uma crença otimista e ingênua. Ora, se a cabeça é o grande símbolo da racionalidade, Glauco Mattoso inverte essa lógica ao enfatizar os pés como núcleo simbólico de sua literatura, a qual trabalha nas fronteiras e tensões entre o humano e o animal, entre o pé que caminha e a pata que pisoteia.

Justamente porque sua literatura questiona os limites entre o homem e o animal é que nosso escritor vai criar, ao lado da expressão "desiluminismo", a expressão "desumanismo", para se referir ao tipo de filosofia que conduz sua produção artística. Na visão de Albuquerque Júnior,

Os corpos narrados por Glauco Mattoso são sempre caracterizados por esta centralidade dos pés, como se desenhasse corpos sempre invertidos. Se no mundo moderno ocidental, o surgimento da categoria homem e a centralidade da racionalidade em sua definição colocaram a cabeça como o centro do corpo humano, como a parte do corpo que deveria presidir todas as suas operações; se na cabeça o rosto foi definido como aquela parte que seria nuclear na definição da identidade de alguém; se seria no rosto que se expressaria a nossa verdade; se seria a colocação do rosto em público; se seria o face a face que fundamentaria as relações sociais, que as instituiria; se no rosto, os olhos ocupariam a parte central e ao olhar estaria associada a capacidade de chegarmos à verdade do mundo e dos seres; se ver e saber se tornaram sinônimos na cultura do Ocidente, a obra de Glauco Mattoso significa a transgressão, a ruptura com esses pressupostos. [...] Em vez da razão, a derrisão; em vez do tino, o desatino; em vez do prumo, o desprumo; em vez do bom senso, o dissenso; em vez do juízo, o prejuízo; em vez da consciência, a indecência; em vez da sensatez, a desfaçatez; em vez da verdade, a liberdade; em vez da visão, a sensação; em vez do saber dado, dando para saber. Em suas narrativas, a cabeça, o rosto, os olhos estão a serviço dos pés, dos membros, não por acaso, nomeados de inferiores (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 220).

Além disso, ainda de acordo com este crítico, o que aparece na obra de Glauco Mattoso não são os habituais corpos burgueses, disciplinados, domesticados, moralizados, higienizados e desodorizados. Pelo contrário, são expostas as suas mazelas, imperfeições e fragilidades, suas fealdades, odores e secreções. A sujeira, o mau cheiro, e até moléstias (como as frieiras) podem se tornar objetos eróticos. Enfim, Glauco Mattoso "contesta a definição do humano que o opõe e o separa da animalidade, da natureza, aquela que nos levou a esconder, evitar, a nos



envergonharmos, a desenvolvermos códigos de pudores em relação a tudo aquilo que em nosso corpo lembra a nossa condição animal" (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 220).

Quanto à questão do gênero textual a que pertence a obra *Manual do podólatra amador*, há várias tentativas de categorizá-lo: além de "manual de auto-ajuda" (no sentido de ajudar tanto a si mesmo como eventualmente ao leitor a se assumir em sua orientação sexual) e "romance pós-moderno" (sobretudo em virtude de seu caráter híbrido, fragmentário, autorreflexivo e paródico), esta obra também pode ser entendida como "narrativa de educação sentimental", "romance confessional", "romance de formação" – ou "romance-deformação", como sugere Cecília Palmeiro, "biografia ficcional" e/ou "autoficção" (PALMEIRO, 2017, p. 19). Todas essas definições são bastante adequadas, até porque, para o próprio autor do livro, "cada obra nasce da própria experiência".<sup>16</sup> Como explica a escritora Leila Míccolis a respeito de Glauco Mattoso, com quem desenvolveu profunda amizade, ele "nunca dissociou sua vida particular de sua obra. Ambas caminham visceralmente juntas, como se desafiassem: caso queira, faça o que eu digo e faça o que eu faço..." (MÍCCOLIS, 2017, p. 134).

No entanto, entre todas essas possíveis categorizações, interessa aqui em especial a de autoficção, até porque, neste caso, a concepção de autor/escritor avança para a de *performer*, que pode ser entendido tanto dentro do conceito de *performance art*, como no de performatividade desenvolvido por Judith Butler ao tratar das questões de gênero a partir de um pensamento desconstrucionista. Afinal, mais do que ficcionalizar literariamente a si próprio, a *persona* de Glauco Mattoso transcende o terreno da escrita para atuar/performar no mundo extra-literário, como o da internet (por exemplo, por meio do *Facebook* e da correspondência via *mails*), o acadêmico (por meio de entrevistas e palestras) e o social (ao frequentar espaços multiculturais e artísticos), no processo de estetização da própria existência.

Segundo Liliane Leroux (2010), autoficção é um termo criado por Serge Doubrovsky para representar a intersecção entre autobiografia e romance. Para este escritor e crítico literário francês, trata-se de um pacto entre autor e leitor, em que este aceita que a narrativa é conduzida por um eu que é ao mesmo tempo autor, narrador

---

<sup>16</sup> Entrevista publicada na *Revista E* do SESC SP, n. 220, out./2014. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203\\_GLAUCO+MATTOSO#/tagcloud=lista](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/8203_GLAUCO+MATTOSO#/tagcloud=lista)>. Acesso em: 10 nov. 2016. p. 3.

e protagonista (Cf. LEROUX, 2010, p 261). A autoficção, acrescenta, é uma "ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais", na qual se descreve o "gosto íntimo" da própria existência. Ainda nas palavras de Doubrovsky, "a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo" (apud VELASCO, 2015, p. 8).

Este gênero, no entanto, difere da autobiografia, uma vez que esta é eloquente, escrita por uma figura pública e com estrito compromisso com a verdade (sob pena de o autor sofrer alguma sanção penal caso infrinja tal compromisso). A autoficção, por sua vez, seria elaborada por qualquer pessoa comum, que deseja realizar um trabalho autorreflexivo, de experimentação de si (inclusive com a possibilidade de se reinventar, de elaborar novas versões identitárias), no qual é realizada uma autoconstrução criativa, bem como é estabelecido um deliberado sentido para a própria existência.

Enquanto no romance há um pacto com o leitor de suspensão da descrença, no caso da autoficção haveria um "pacto oximórico", segundo Hélène Jaccopard (apud FAEDRICH, 2015, p. 46). Ou seja, este tipo de gênero manifesta uma contradição por declarar um pacto de veracidade e ao mesmo tempo anunciar rompê-lo, mas sem aderir integralmente ao pacto ficcional, como costuma ocorrer nos gêneros romanescos. Inclusive, chega a ser possível empregar também o termo "heteroficção", uma vez que este tipo de escrita manifesta uma sensibilidade especial para as alterações que o eu pode sofrer, a ponto de se "outremficar" (sic). O autor sai de si mesmo e torna-se, pela exteriorização, alteridade; esta, por sua vez, reflui de volta sobre si próprio, interiorizando-se, num movimento contínuo. Ou seja, o escritor Pedro José se exterioriza através do autor Glauco Mattoso, e este, por sua vez, passa a habitar a pele daquele, a ponto de ser impossível traçar uma fronteira entre os dois.

Em uma interpretação mais pós-moderna, Diana Klinger lembra que o autor é um efeito de linguagem (KLINGER, 2008, p. 46). No caso da autoficção, o autor é um personagem construído discursivamente que se mostra no momento mesmo de sua construção, da produção de sua própria subjetividade, e assim expõe os artifícios da criação literária, demonstrando que o real também pode ser um efeito de linguagem. Aliás, o escritor que se autoficcionaliza, encena uma subjetividade. Mais do que criar um mero efeito literário, avança para o espaço social (ou melhor, extraliterário) e, ao se expor publicamente, assume o papel de autor, num processo de desnaturalização do sujeito e de rompimento com a dicotomia arte/vida.



Com forte inspiração dadaísta e futurista, o conceito de *performance art* se estabelece nos anos 1960 e 1970, tendo Vito Aconcci, Joseph Beuys, Yves Klein, Piero Manzoni e Marina Abramovic entre seus principais representantes (Cf. GOLDBERG, 2006; CARLSON, 2010). Gênero profundamente híbrido, dialoga profundamente tanto com as artes cênicas e o *happening* como com as artes plásticas, em especial a *action painting*, a *body art* e a *live art*, além de sofrer uma certa influência da arte conceitual (porque dispensa o objeto artístico propriamente dito e formalmente bem acabado, bastando a proposição estética).

Contudo, enquanto o teatro carrega o paradoxo de o ator, quando está no palco, ser ao mesmo tempo uma pessoa real e um personagem (uma ficção), a *performance art* pretende superar as dicotomias personagem/ator, arte/vida, artista/espectador, palco/plateia, público/privado, mente/corpo. Além disso, pretendendo também romper com a ideia de representação, o artista/*performer* se lança em uma exposição radical de si mesmo. A corporeidade do artista (inclusive seus fluidos e fragmentos corporais), bem como sua subjetividade e história pessoal, tornam-se a própria matéria-prima da investigação criativa. Inclusive, muitas vezes, na exploração das suas fronteiras e limites físicos, chega a ponto de mutilar-se, e até colocar a própria vida em risco.

Por outro lado, essa exploração de si próprio traz à tona o quanto um sujeito, ao expressar-se, pode ser moldado ou desconstruído, ou o quanto pode tornar-se uma invenção criativa ou um artifício estético. No famoso poema intitulado "Autopsicografia", o poeta português Fernando Pessoa já havia problematizado as fronteiras entre o ser de carne e osso que tem sentimentos e a expressão artística deste ser (e do que ele sente). Glauco Mattoso, no entanto, discorda do poeta português: "o poeta não finge, apenas exagera. E o verdadeiro poeta fala do que viveu" (apud MÍCCOLIS, 2017, p. 138).

Para Leila Míccolis, há flagrantes diferenças entre ambos: "o fingidor de Pessoa, dentro da corrente Sensacionista, finge que sente o que realmente sente... O Sensacionismo brasileiro (tendência literária a vivenciar e/ou produzir sensações) de Glauco teatraliza, encena, porém não disfarça nem simula. Amplifica o que sente" (MÍCCOLIS, 2017, p. 138). É o que podemos verificar no soneto a seguir, com o título de *Simulado*. Interessante que, neste poema, além do paralelo com o poeta português, há também um apelo ao leitor, com quem o poeta brasileiro busca estabelecer uma relação erótica e sadomasoquista:

Poeta é fingidor, disse Pessoa,  
simula mesmo a dor que está sentindo.  
Desconfiemos, pois, do que é provindo  
dum cego, si é insensato o que apregoa.

Por mais que elle exagere a dor que doa,  
reajam com desdem e leiam rindo;  
Por mais que o purgatorio seja infindo,  
respondam que seu caso é coisa à toa.

É assim que um cego deve ser tractado:  
sem credibilidade, sem piedade.  
Extendamo-no no piso, manietado!

Obriguem-no ao rastejo, sejam Sade!  
Si a diversão não for de inteiro agrado,  
vae ver que não é cego de verdade...  
(MATTOSO, 2004c, s/p.)

Paralelamente, por meio de produção de presença,<sup>17</sup> a *performance art* está mais interessada na percepção, sensorialidade e experiencição do fenômeno estético em si, no aqui e agora, do que em produzir sentidos e significados. Além disso, longe de se interessar por palcos em edifícios teatrais, explora os ambientes os mais diversos, muitas vezes estabelecendo intervenções no espaço do cotidiano. Paralelamente, em geral se assume como *work in progress*, ou seja, uma obra sempre em estado dinâmico e inacabada, na realização da qual o espectador é convidado a se envolver e a colaborar ativamente. Tudo isso, de acordo com Diana Klinger, encontraria eco no gênero literário da autoficção:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, que "representa um papel" na própria "vida real", na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz (KLINGER, 2008, p. 24).

No caso de Glauco Mattoso, o *Manual* pode ser entendido como uma autoficção (ou uma heteroficção), em que a *performance* do autor (no sentido de uma radical exposição estética de si) transcende a sua produção literária para incidir nas mais variadas instâncias da vida real de Pedro José, transformando sua existência numa

---

<sup>17</sup> No sentido que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) atribui ao termo.

espécie de obra de arte, como propunha Foucault, mas sempre num processo dinâmico, inacabado, e do qual o leitor é convidado a participar.

Na opinião de Cecília Palmeiro,

Justamente na ideia do *Manual* está pressuposta a efetividade do gênero: a biografia nele inscrita não é uma representação de um processo de aprendizagem falho (como em *Bouvard e Pécuchet*); conta-se como e com que materiais se montou a própria vida na mesma medida em que se oferecem instruções para operar no mundo. A leitura se dirige a práticas concretas. O manual como gênero – aqui parodiado em virtude do paradigma científico de higiene e normalização corporal ao qual pertence, e da autoridade que dele emana – supõe a identidade como uma práxis. A autobiografia é um manual de como ser um podólatra amador; uma identidade quase microscópica e nada ontológica que qualquer um pode assumir lendo o manual e seguindo suas instruções. A identidade é assim uma performance: podófilo não se nasce, se devém, parece sugerir Glauco (PALMEIRO, 2017, p. 20).

Uma vez que a sexualidade (ao lado da cegueira) ocupa lugar central no estabelecimento da identidade de nosso autor, o termo *performance* se aplica também em sua obra no sentido que Judith Butler lhe atribui para refletir sobre questões de gênero. A filósofa norte-americana, apoiada no pós-estruturalismo de Foucault e Derrida, recusa categoricamente a premissa de que o sujeito é um ser metafísico preexistente, e entende a identidade como uma prática significativa. Quanto ao gênero (o sujeito designado identitariamente como "homem" ou "mulher"), este é uma ilusão mantida para propósitos da regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Para Butler, tanto gênero como sexo são efeitos – e não causas – de instituições, discursos e práticas; "em outras palavras, nós, como sujeitos, não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas ele nos criam ou causam, ao determinar nosso sexo, nossa sexualidade, nosso gênero" (Cf. SALIH, 2017, p. 103).

O corpo que parece natural é um "efeito naturalizado" do discurso. Sexo, gênero e identidade são construídos linguística e discursivamente, são processos de significação. Butler enfatiza que discursos "habitam corpos", e os materializam (no sentido de dar forma, visibilidade e inteligibilidade a algo). O corpo é "um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de limite, fixidez e superfície que chamamos de matéria" (SALIH, 2017, p. 114). Dentro desta perspectiva, gênero não é resultado do sexo, mas ambos os termos se equivalem, pois sexo sempre foi gênero. Ou seja, ambos são resultado de uma produção institucional; ambos, pela reiterabilidade, inscrevem-se nos corpos; estes, por sua vez, encenam ou performatizam a identidade de gênero, da qual se espera a conformidade

a uma determinada biologia e a uma conduta sexual, sob pena de punição caso não se cumpra esta expectativa.

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma *temporalidade social* constituída. Significativamente, se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa em que a platéia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença (BUTLER, 2003, p. 200).

Como uma das formas de resistência, Butler propõe o exercício do gênero por meio da paródia, da "força da fantasia" e de outras reapropriações subversivas (Cf. DIAZ, 2013, p. 455-458). Glauco Mattoso se aproxima desta proposta quando desestabiliza e subverte os discursos e práticas que reiteram a heteronormatividade, resgatando da exclusão e empoderando os indivíduos que estão fora da lógica hegemônica. Um exemplo é sua proposta "xibunguista", em oposição ao tradicional cabramachismo nordestino, no que diz respeito à poesia repentista. Glauco Mattoso, por incluir obscenidade em seus poemas, prefere utilizar para si o termo "poesia de bordel", fazendo um trocadilho com "poesia de cordel".

Um dos mais tradicionais representantes deste tipo de poesia é Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo (1878?-1967), com o qual nosso autor coloca-se abertamente em diálogo. Este artista cearense costumava travar duelos poéticos com inúmeros outros famosos repentistas, e um deles seria o piauiense Zé Pretinho dos Tucuns. Nestas pelejas, os glosadores costumam se autovangloriar de sua bravura e virilidade, postura esta que nosso autor denomina de "cabramachismo". Glauco, porém, ao escrever neste estilo popular, prefere, por sua vez, adotar o xibunguismo. Na gíria nordestina, "xibungo" é um modo pejorativo de se designar o *gay* passivo ou o efeminado que gosta de chamar a atenção. Diversamente dos demais repentistas, Glauco adota uma postura de se "inglorificar" como um "anti-herói" – cego, gay e masoquista –, "que alardeia seus fiascos e vícios".<sup>18</sup> A seguir, seu "Manifesto xibunguista":

---

<sup>18</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Caio Gagliardi & Pedro Marques. Disponível em:

Nordestino por batismo,  
 De quem faz cordel e glosa  
 A reputação que goza  
 Chamo de "cabramachismo",  
 Mas com todos rompo e cismo!  
 Cego e bicha, não vacilo  
 Se o mote trata daquilo:  
 Do Aderaldo chupo o espinho;  
 lambo o pé do Zé Pretinho:  
 "Xibunguismo é meu estilo!"<sup>19</sup>

Muito antes de adotar o xibunguismo, já no *Manual do podólatra amador*, Glauco Mattoso vinha explorando esta prática alternativa de sexualidade, desconstruindo o falocentrismo e elegendo o pé masculino e as relações sadomasoquistas como protagonistas eróticos em sua literatura. A partir da sexualidade, as relações de poder que estabelecem opressores e oprimidos também são questionadas e subvertidas, pois aquele que se encontra em situação de inferioridade também se torna capaz de alcançar o gozo, numa espécie de empoderamento do oprimido. A este respeito, Albuquerque Júnior (2010, p. 223) comenta que, na literatura de Glauco Mattoso,

A masculinidade, tal como imaginada e praticada hegemonicamente em nossa sociedade, aparece com seu caráter fascista, autoritário, excludente, intolerante. Ao subverter este papel masculino, se colocando no papel não apenas do feminino, assumindo a passividade, se deixando penetrar por outro homem, mas indo além ao encenar a submissão total, deixando-se pisar, ser chutado, pondo-se a latir, a ganir, a balançar a cauda, insinuando a possibilidade de realizar todas as fantasias de domínio e de exploração do macho, ao trazer isso para a narrativa, expõe o imaginário que sustenta e constitui o ser masculino em nossa sociedade, ao mesmo tempo que encena outras possibilidades de ser masculino.

Este aspecto nos remete novamente aos estudos de Judith Butler, em especial sobre os processos de subjetivação. Para a filósofa norte-americana, conforme ressalta Sarah Salih (2017, p. 170), não existe sujeito sem sujeição. "Persistir no nosso existir significa render-se, desde o começo, a termos sociais que nunca são plenamente os nossos", explica. Isso coloca o sujeito na posição paradoxal de ter que desejar precisamente aquilo que ameaça liquidar com seu desejo (a proibição). A origem deste pensamento, anterior à proposta genealógica de Foucault, seria o

---

<<http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

<sup>19</sup> MATTOSO, Glauco. *Glaucomatopéia* – 010 – Coluna de Glauco Mattoso em Blocos. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/glauco/glmato020801.htm>>. Acesso em: 29 mai. 2017.

conceito de má consciência de Nietzsche. Segundo o filósofo alemão, o homem, ao se deparar com a moralidade exigida pela vida social, viu-se obrigado a voltar-se para dentro de si e a redirecionar seus instintos selvagens contra si próprio, numa ação que depois os psicanalistas chamariam de repressão (SALIH, 2017, p. 171).

Porém, para Butler, a vontade de se culpar, que leva o homem à autorreflexividade moral, é o exercício necessário que poderá levá-lo a reconstituir sua própria subjetividade, não mais como assujeitado, mas como uma espécie de autor de si, capaz de trabalhar ativamente sua própria identidade. Além disso, a filósofa lembra também que as atividades de proibir e regular podem ser desejantes e prazerosas, assim como a submissão ela mesma pode tornar-se um mecanismo de agenciamento, ou seja, de intervenção ativa no mundo (SALIH, 2017, p. 103).

Podemos afirmar que é exatamente isso que Glauco Mattoso faz: ele reconhece a legitimidade do desejo de comandar e cercear, bem como o de obedecer e de se submeter, como forma de agenciar não só uma existência possível, mas também de encontrar um espaço de jogo, de possibilidade de gozo e inclusive de assumir as rédeas do próprio processo de subjetivação, ainda que por meio do artifício literário.

## **2.4 O relato fundacional e o *Manual do podólatra amador***

De acordo com o que nos é narrado – e exaustivamente narrado (mas sempre em nome de Glauco Mattoso, e nunca no de Pedro José), seja por meio literário (no próprio *Manual* e em inúmeros poemas), seja por meio extraliterário (inúmeras entrevistas) –, a experiência de vida de nosso autor parece ter sido um tanto dramática. Além de viver o trauma que a doença congênita ocular por si só já representa, também teve de enfrentar, por causa desta deficiência física, a violência da discriminação e do *bullying* escolar. Estes fatos teriam provocado no escritor uma identificação com o grupo dos socialmente excluídos e marginalizados.

Em uma de suas entrevistas, Glauco Mattoso conta que um desses episódios violentos ocorreu quando tinha de nove para dez anos. Diante de tanta adversidade, foi na literatura e na escrita que encontrou algum consolo e compensação:

Na Zona Leste, a molecada barra-pesada me zoava por ser quase cego e, a despeito disso, ser o primeiro da classe. Fui sexualmente abusado pelos outros



pivetes. Do abuso vem meu masoquismo, e do masoquismo a catarse por via literária. Do contrário, eu teria que somar o *bullying* juvenil à cegueira adulta e acabaria me matando, me drogando ou enlouquecendo. A saída foi abrir o jogo, exorcizar a violência decantando a violência. Tanta franqueza tinha que começar pela explicitação do meu "personagem" pelo próprio nome literário.<sup>20</sup>

A profunda relação entre a experiência existencial e a produção literária passou a ser cada vez mais claramente assumida pelo nosso escritor, interpenetrando-se de tal forma uma na outra, que ele chega a criar um personagem de si mesmo. Em outras palavras, Glauco Mattoso, personagem que existe desde 1974, não é um mero pseudônimo, e sim uma espécie de "alter ego" do autor Pedro José. Como já comentado, tal personagem ganha ainda "mais corpo" com a publicação de uma espécie de autobiografia, o *Manual do podólatra amador*. Sobre esta obra, o próprio autor explica em outra de suas entrevistas:

[...] é um romance confessional, o que chamam de educação sentimental em inglês. Quando o escrevi, eu precisava expressar de alguma forma a minha trajetória fetichista e não tinha parâmetro para isso. Geralmente os escritores buscam parâmetros em autores que fizeram a literatura que eles gostariam de fazer. E eu não tinha nada, não tinha nenhum parâmetro. As obras de Sade e de Masoch não detalham o fetiche por pés de uma forma tão centrada, e o romance de Alencar [*A pata da gazela*], que se centrou nesse fetiche, como é o caso daquele rival do Marquês de Sade, o Rétif de la Bretonne, ele faz com aquela capa cor de rosa do romantismo. Eu não tinha pensado ainda em fazer a paródia do Alencar como fiz em *A Planta da Donzela*, que foi um objetivo realmente atingido. Mas naquele momento eu precisava recapitular minha vida – tanto que eu não contei na primeira edição o momento exato em que sofri o *bullying*, que me transformou em um sadomasoquista. Eu ainda estava tão bloqueado com relação a isso, que contei tudo, menos aquele ponto central. Depois, na segunda edição, eu o abordei de uma forma mais objetiva. Eu acho que só consegui mesmo detalhar isso em poesia, porque no *Manual* eu não consegui dizer tudo que eu disse depois que comecei a fazer sonetos.<sup>21</sup>

Se na primeira edição desta obra (a de 1985), a violência sofrida na infância é ainda ocultada, novos textos são adicionados na segunda edição (a de 2006), na qual a chocante experiência – que Cecília Palmeiro (2017) denomina de "relato fundacional" (p. 14) – explicita-se por meio da narrativa literária:

Eu era vítima potencial; fraco de vista, estreava meus óculos após a primeira cirurgia de glaucoma e evitava toda atividade física que pudesse ferir o olho [...] Já visado dentro da escola por me isolar e ser mais estudioso, eu tentava voltar pra casa com o uniforme limpo e os óculos intactos, mas isso tinha seu preço na

<sup>20</sup> MATTOSO, Glauco Mattoso. Entrevista para a **Revista SESC São Paulo**. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/8203\\_GLAUCO+MATTOSO](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/8203_GLAUCO+MATTOSO)>. Acesso em: 4 dez. 2016.

<sup>21</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Ana Paula Caixeta e Rosimara Richard. *Revista de Poesia e Debates* Zunái. Disponível em: <<http://zunai.com.br/post/127922603433/entrevista-2-glauco-mattoso>>. Consulta em: 12 mar. 2017.

hora que quatro ou cinco capetas de onze a treze anos me cercavam e me levavam para o meio do bosque.

[...]

Da primeira vez, tomaram-me a fatia de quebra-queixo comprada na porta da escola com o suado trocado que mamãe relutava em dar de quando em quando. Depois de mordido por todos, o doce foi jogado por terra, pisado por tênis surrados e pés descalços, e eu tive que lamber aquele bagaço, mastigá-lo e engoli-lo, misturado ao pó, desgrudando-o da sola dum quichute sem usar as mãos. A partir daí, a molecada se animou com a cena da minha língua sendo emporcalhada, e passei a lamber e chupar solas descalças (MATTOSO, 2006, p. 40).

Também ficamos sabendo, nesta segunda edição, que a violenta cena estudantil (independentemente do quanto tenha sido real ou o quanto tenha de ficcional) teria voltado a se repetir outras vezes, e com requintes de crueldade cada vez maiores:

Sempre de quatro, de joelhos ou de cócoras, sem conseguir livrar o uniforme da sujeira, obrigavam-me a manter a boca aberta enquanto cuspiam e escarravam dentro; em seguida, mandavam-me engolir tudo duma vez. Faziam-me descalçar tênis e meias com a boca e chupar dedos chulepentos. Por fim, como desfecho previsível, forçavam-me a mamar em seus pintos ensebados e até a beber mijo [...]

É claro que recrudesceram por causa da minha passividade, mas também atiçados pela indisfarçável repugnância que eu vencia com esforço. Tudo na balança, o medo pesava mais que o nojo e, nos posteriores momentos da punheta, o tesão pesava mais que o medo, deixando-me dividido entre procurar fugir e querer ser pego (MATTOSO, 2006, p 41-42).

Como o próprio autor acredita, este emblemático episódio seria o responsável por marcar a sua disposição libidinal tanto pela podolatria como pelo masoquismo. Aliás, como também o próprio título já indica, o tema principal – e recorrente em toda a obra de Glauco –, é o fetiche que o autor nutre por pés. Pés masculinos e, de preferência, bem "chulepentos", ou seja, que exalam o odor fétido decorrente da bromidose plantar.<sup>22</sup> Isso porque o escritor, além de podólatra, é também osmófilo: isto é, apreciador de odores corporais. No caso dele, do odor do pé – daí ele se autoproclamar "podosmófilo", como já se comentou em subcapítulo anterior. Paralelamente, também é enfatizada sua tendência sadomasoquista, ainda mais exacerbada mediante a deficiência visual.

Além disso, como o próprio Glauco afirmou na entrevista mencionada anteriormente, o tema do abuso foi bastante explorado por ele sobretudo em sua obra poética, como no "Soneto Autobiográfico":

<sup>22</sup> Trata-se do mau cheiro que as bactérias e fungos (que proliferam ao encontrar um ambiente favorável, ou seja, quente, úmido e escondido dos raios solares) produzem quando decompõem o suor e os restos celulares dos pés.



Um fato me marcou p'ra toda vida:  
aos nove anos fui vítima dos caras  
mais velhos, que brincavam com as taras,  
levando-me da escola p'ra avenida.

Curravam-me num beco sem saída,  
zoavam inventando coisas raras,  
como lambar sebinho em suas varas  
e encher a minha boca de cuspidas.

O que dava mais nojo era a poeira  
da sola dos seus tênis, misturada  
com doce, pão, cocô ou xepa de feira.

O gosto do solado e da calçada  
na língua fez de mim, queira ou não queira,  
a escória dos podólatras, mais nada.<sup>23</sup>

Por meio dessas violentas experiências sofridas na infância, o autor teria sido "despertado para a podolatria". Sem nunca perder de vista o humor e o autodeboche, jocosamente compara tal descoberta sexual à fábula da Cinderela, criando o termo "cinderelização", fábula esta que será retomada novamente quando da recriação do folhetim alencariano *A pata da gazela* no segundo romance de Glauco Mattoso, *A planta da donzela*. Com grande presença de espírito, nosso autor "desterritorializa" completamente o famoso conto de fadas, sobretudo quando se pergunta:

em que momento eu teria sido "cinderelizado"? Certamente ao ser currado pelos moleques da Vila Invernada, e, dentre estes, o principal Cinderelo teria sido o baixinho de pé chato e dedão curto, cujo formato plantar e cuja atitude sarcasticamente sádica passaram a ser, para mim, o referencial duma busca permanente e baldada. Por ter sido uma cinderelização às avessas, isto é, sem encanto nem romantismo, fiquei refém dessa perspectiva perversa que envolve apenas a humilhação (mais o sacrifício) dum lado e o gozo (mais a gozação) do outro. Por consequência, transformei aqueles aspectos negativos (crueldade, fealdade, sujidade, mau cheiro) em sucedâneos de aspectos positivos (gentileza, beleza, limpeza, perfumarias), inclusive ao tematizar a coisa literariamente. Perseguir o ideal antiestético, aliás, passou a ser, no meu caso, mais que simples desabafo canalizado pra arte: acabou virando bandeira dum inconformismo comportamental, que transcende o plano psicológico pra invadir o social e o político (MATTOSO, 2006, p. 248).

Essa intertextualidade com a literatura popular nos impele a comentar um pouco mais sobre o modo de composição do *Manual do podólatra amador*. Além de pós-moderna, como já comentamos, esta obra também pode ser considerada um romance de tese ou metaficção (que também é uma característica pós-modernista),

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/24/12>>, p. 215. Acesso em: 12 ago. 2016.

uma vez que se compõe de todo um conjunto de textos de diversos autores, gêneros, estilos e nacionalidades, tanto eruditos como populares, que dialogam entre si. Em entrevista, o próprio autor explica como concebeu a arquitetura desta obra, recusando o formato mais tradicional:

eu não queria recapitular de uma forma convencional – aquela coisa de livro de memórias, meramente cronológico. Isso me parecia uma literatura meio psicanalítica, com depoimento de paciente no divã. Então eu pensei: "não quero fazer isso". Eu quero dar um cunho satírico, um cunho paródico, como eu fiz no *Jornal Dobrabil*. E eu tinha já certo antecedente poético, alguns livros publicados e toda a experiência do *Dobrabil* para ser narrada. Então aproveitei para contar essa trajetória e fui entremeando com as minhas leituras. Na verdade, eu estava antevendo o que iria acontecer comigo. Eu sabia que ia ficar cego em algum momento, só não sabia quando. Então era como se eu tivesse que registrar o mais rápido possível as leituras que me marcaram. Não apenas registrar as leituras, mas contar também as passagens da minha vida que correspondiam àquelas leituras. Tudo tinha que ter um fio condutor, e este era o fetichismo. E para amarrar tudo isso, a única forma que eu encontrei foi fragmentar, foi fazer da maneira que fiz. Intuitivamente. E assim como o *Dobrabil* é fragmentado, o *Manual* também é fragmentado, porque eu não tinha aquela concepção teórica acabada, totalmente amarrada, de que eu estava fazendo algo pós-moderno. Não tinha isso. Embora eu tenha estudado – e me formei bibliotecário –, eu tinha certa carga teórica – fiz letras, interrompendo pela metade o curso –, e tinha essas noções de teoria literária, mas não eram suficientes para me embasar em um conceito, assim, literário, tão forte. Quer dizer, a coisa eu fiz toda de maneira empírica mesmo. Foi intuitivo e foi empírico.<sup>24</sup>

Esta rede de textos, que representa todo um percurso de referências do autor, faz o *Manual* ter um aspecto de antologia. Mais do que isso, a presença de todo um referencial teórico garante uma legitimidade à obra, atribuindo-lhe um aspecto de tese. E uma das teses defendidas (provavelmente a principal) é a de que a podolatria, em vez de uma perversão a ser "curada", pode ser considerada um estilo de viver, e mesmo uma arte.

David William Foster definiu este romance como "A notable example of marginal narrative, a postmodern novel passing as the author's first-person erotic biography passing, in turn, as a sex manual."<sup>25</sup> De fato, paralelamente às inúmeras referências bibliográficas e artísticas, Glauco Mattoso nos narra suas aventuras e desventuras sexuais. Algumas são apresentadas como tortura e violência, muitas vezes sem o

<sup>24</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Ana Paula Caixeta e Rosimara Richard. *Revista de Poesia e Debates Zunái*. Disponível em: <<http://zunai.com.br/post/127922603433/entrevista-2-glauco-mattoso>>. Consulta em: 12 mar. 2017.

<sup>25</sup> "Um exemplo notável de narrativa marginal, um romance pós-moderno, que faz as vezes de uma biografia erótica do autor em primeira pessoa, a qual, por sua vez, faz as vezes de um manual de sexo." (Tradução livre). *Some proposals for the study of Latin American gay culture*, in **Cultural diversity in Latin American Literature**. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1994. p. 61. (apud MATTOSO, 2006.)

consentimento do protagonista; por outro lado, também vai se construindo e se explicitando o desejo de sofrer a violência e a humilhação, inclusive com fantasias eróticas nas quais o narrador se imagina sendo torturado. Assim, com muito humor, o autor vai nos revelando suas "taras" e ações transgressoras, ao mesmo tempo que instrui o leitor sobre como construiu uma trajetória em busca de sua emancipação e da criação de uma identidade singular.

Nas orelhas da segunda edição do livro (a de 2006), encontramos o seguinte comentário sobre esta obra:

*Manual do podólatra amador* narra essa aventura poética de Glauco Mattoso pelas profundezas da poesia paulistana, a partir dos anos 70. Na verdade, o livro é uma espécie de tratado autobiográfico com um cunho psicológico. "Conto a minha história sexual desde os cinco anos de idade e as razões por que gosto de transar de maneira não convencional. Conto ainda como trouxe isso da infância para a idade adulta, algo que não costuma acontecer com as pessoas, que preferem se libertar dessas coisas. Eu não quis me libertar", afirma.

A descoberta do sexo e da sujeira, para o poeta Mattoso, aconteceu quando ele tinha cinco anos. Estava com um amigo, da mesma idade, que começou a lambar os seus pés. Desse início nada ingênuo, brotou o que mais tarde seria a estética poética de Mattoso: o fetichismo, a escatologia. (MATTOSO, 2006, s/p.)

Também nesta nova edição, em capítulo adicional intitulado "Do pré-pé ao pós-pó", Glauco Mattoso apresenta recortes de análises e críticas que o seu livro recebera quando do seu primeiro lançamento, na década de oitenta, bem como cartas de seus leitores. Além disso, acrescenta seus próprios comentários tanto sobre a sua primeira versão do *Manual*, como sobre o que os outros escreveram a respeito deste romance, havendo também comentários sobre suas demais obras, inclusive *A planta da donzela*.

Por exemplo, nosso escritor transcreve várias opiniões de William Foster a respeito do *Manual*, entre elas a de que "Mattosos's sexual handbook, although clearly promoting modalities of male homoeroticism, goes beyond the specifically gay, to the extend that the fetish it promotes is almost allegorically non-gender specific".<sup>26</sup> Ainda nas palavras do crítico norte-americano, acrescenta: "foot fetishism in Mattosos's *Manual* [...] reaches toward a gay sensibility precisely in its degendering of erotic

---

<sup>26</sup> "O manual sexual de Mattoso, embora promova claramente as modalidades do homoerotismo masculino, vai além do especificamente gay, na medida em que o fetiche que ele promove é, de forma alegórica, quase sem especificidade de gênero" (Tradução livre).

pleasure, in its rejection of sex as masculine or feminine role playing".<sup>27</sup> Em seguida, com base no que foi afirmado por Foster, o nosso escritor apresenta seu próprio comentário sobre o livro de sua autoria:

a podolatria, elevada à categoria de transgressão dos padrões sexuais, acaba convertendo (ou pervertendo, ou subvertendo) a experiência erótica em experimentação estética, e portanto um texto que bagunce com os gêneros gramático-sexuais fatalmente bagunçaria também o gênero literário, sendo, destarte, pós-moderno por definição. (MATTOSO, 2006, p. 244)

A bem fundamentada reflexão metaliterária, sempre presente na obra de Glauco Mattoso, é outra de suas características mais evidentes. Tal reflexão, aliás, é realizada não apenas dentro de suas próprias obras literárias (como veremos no terceiro capítulo desta tese, na análise de *A planta da donzela*), mas também por meio de textos críticos e teóricos. Como já mencionado, o nosso escritor também assina um tratado sobre versificação e um ensaio sobre poesia marginal. Mas há muitos outros artigos críticos seus publicados nos mais diversos meios de comunicação.

Alguns desses artigos recebem assinatura de outro heterônimo seu, Pedro Ulysses Campos, criado sobretudo para comentar a própria obra, num descarado processo autorreferencial. Ou seja, dando continuidade à proposta vanguardista de desconstruir as fronteiras entre arte e vida (aqui, no caso, uma ficcional vida acadêmica), o poeta e literato invade o campo da crítica literária, mas o faz por meio de um de seus personagens.

É importante ressaltar novamente que esta "autoficção" de nosso escritor não se faz presente apenas no *Manual do podólatra amador*. Glauco Mattoso é o representante de uma voz bastante singular que se faz presente em todas as suas obras: na sua prosa literária, na sua poesia e também nos inúmeros outros textos paraliterários. Além disso, nosso autor também atua e intervém em outras mídias, como o *facebook*, numa espécie de estratégia de espetacularização do privado.

A obra de Glauco Mattoso, ao expor em público o que seria sua vida particular, transgride a separação canônica moderna entre o público e o privado, subvertendo a ideia de intimidade tão cara à sociedade burguesa. Paralelamente, confere ao sujeito que está fora dos padrões burgueses e heteronormativos o direito de existir, de se exhibir, ao mesmo tempo que atribui ao pé masculino (inclusive sujo, malcheiroso e

---

<sup>27</sup> "o fetichismo pelo pé no *Manual* de Mattoso [...] alcança uma sensibilidade gay justamente na degeneração do prazer erótico, na sua rejeição do sexo como papel masculino ou feminino" (Tradução livre).

com infecções) o *status* de objeto erótico e poético. Aliás, antes mesmo do *Manual*, Glauco Mattoso já havia publicado um artigo no tabloide erótico *SP Só para Maiores*, em que lançava ao leitor a seguinte pergunta: "Pé tem sexo?"

A pergunta pode soar estranha para quem não sente atração sexual por pés, mas para quem gosta, só tem uma resposta: DOIS. Se a maioria acha que pé é tudo igual, sem nada de erótico, ou no máximo vê diferença do pé feminino (menor e mais delicado) para o masculino, existe uma minoria, tanto hetero quanto homossexual, que encara o pé como objeto do desejo. Para estes, o pé não só tem sexo como atrai a preferência do mesmo sexo, além do oposto.

A questão é que uns e outros sempre pensam que sua preferência é muito particular e acabam escondendo isso até dos parceiros, tornando-se reprimidos e insatisfeitos em sua vida sexual. Os poucos que "assumem" são vistos como "excêntricos", e seu gosto é tratado como "bizarro", mas isso é consequência da desinformação e do preconceito, a mesma "ditadura da maioria" que estigmatizou a homossexualidade [...]

Quero dizer abertamente, a qualquer homem, que gostar de pé de homem não é um bicho de sete cabeças (ou de cinco dedos). E digo mais: tem gente que não gosta só de pé lavado ou perfumado, mas também de chulé, meia suada, sapato surrado. Querem mais? Não são quatro gatos pingados não: são milhares, muitos morando em países do Primeiro Mundo e com excelente nível cultural ou social. Só nos Estados Unidos passam dos 50 mil (MATTOSO, 2006, p. 215-216).

## 2.5 Pseudônimos e heterônimos

O artifício da heteronímia em Glauco Mattoso não apenas permite a ficcionalização do autor/escritor e a exposição estética da sua vida privada, como também é um recurso que permite toda uma autorreferenciação e interdiscursividade entre suas obras, criando um forte efeito de realidade, de modo que arte e vida estão tão inteiramente amalgamadas que não há como dissociá-las. Ou melhor, enquanto o inventado ganha realidade, o verdadeiro parece ficcionalizar-se: "[...] Acabo misturando/ verídico e fantástico: à punheta/ da época se soma o que intrometa/ a pena do escritor, e eu tudo expando" (MATTOSO, 2012b, p. 132). Citando Fernando Pessoa, Glauco explica que a voz poética que criou é fingidora porque exagera, "mas é sincera porque parte da dor realmente vivenciada. Essa dialética entre veracidade e verossimilhança, eu a equaciono com minha deliberada paixão pelo paradoxo".<sup>28</sup>

O *Manual* é a obra que estabelece com mais clareza a construção identitária da figura de Glauco Mattoso. Se nela apresentam-se "confissões" e "memórias", ou seja, se o autor busca um "efeito de verdade", certamente mais do que tudo o que há

<sup>28</sup> Trecho de *mail* do autor enviado a Rafaella Lemos dos Reis SOUSA (2010, p. 84).

é muita ficção ou, no mínimo, muita elaboração estética. Até porque o próprio Glauco Mattoso reconhece a falibilidade da memória. Mas, além disso, há também a forte presença do desejo que conduz e reformula essas lembranças e o poder de ressignificação que toda escrita criativa carrega consigo.

Ao mesmo tempo em que surge o heterônimo Glauco Mattoso, que, como já mencionado, se faz presente desde 1974, surge também uma voz com uma dicção e estilo muito próprios, facilmente reconhecível, e que vai estar presente também em todos os seus escritos,<sup>29</sup> inclusive nos de ficção em prosa, que efetivamente são os que nos interessam aqui. Ou seja, a mesma voz que se manifesta no *Manual* vai também se manifestar tanto no seu segundo romance, *A planta da donzela*, como nos seus três livros de contos: *Contos hediondos*, de 2008; *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*, de 2011; e *Contos quanticos: factoides do Terceiro Millennio*, de 2016.

Glauco Mattoso também apresenta muitas narrativas em versos, nas quais continua a manter a mesma voz autoral. Em 2012, por exemplo, publicou *Raymundo Curupyra, o Caypora*, obra ironicamente autodenominada "romance lyrico", que obteve o segundo lugar na categoria de poesia no prêmio Jabuti de 2013. Trata-se de um conjunto de duzentos sonetos, intitulados de "Cautos causos", que contam as aventuras e desventuras, na cidade de São Paulo, de dois amigos inseparáveis, o azarado Raymundo e seu amigo Craque, que não por acaso faz de um poeta cego seu escravo sexual...

Nosso escritor também experimentou a literatura infantil, publicando um livrinho ilustrado por Lourenço Mutarelli, intitulado *A predileta do poeta*, em 2012. Nesta obra, composta de três sonetos, conta a história de uma cachorrinha *basset* que teve na infância: "uma criatura salsichuda, de patas tortas, malandrinha e teimosa, mas que quando passa, todo mundo beija e amassa" (MATTOSO, 2012a).

Ainda em relação à heteronímia, esta estratégia começa a ser explorada pelo autor logo no início de sua carreira, estando já presente no seu *Jornal Dobrabil*:

Parodiando o próprio Pessoa, criei subpersonagens do personagem principal, ou seja, o poeta glaucomatoso que ficou cego e se humilha perante a rapaziada que enxerga. Assim, Pedro o Podre é meu lado mais *punk* e sujo; Garcia Loca (para brincar com a porralouquice e com a homossexualidade de Lorca) é meu lado mais debochadamente *gay*; Massashi Sugawara faz o papel mais tímido e preso à cultura oriental, e assim por diante (apud SILVA, 2009, p. 114-115).

<sup>29</sup> Embora não tenhamos nos detido na análise de sua obra poética, os poucos poemas que apresentamos aqui servem para comprovar a afirmação.



Inclusive, curiosamente, também no *Jornal Dobrabil*, fazendo um jogo tipicamente pessoano, o próprio heterônimo Pedro o Podre escreve a respeito de Glauco Mattoso, apresentando sobre este uma "biographia auctorizada":

Glauco Mattoso, paulistano por determinismo e carioca por livre-arbítrio. [...] Suicida aficionado, bisexual bisexto, político apocalíptico, crítico citrico, poeta punheta, contista conteste, concreto discreto, processo possesso e vanguardista passadomasochista [...] Acha que idéia não tem proprietário, mas usuário: por isso sobrevive como bibliothecario e não de direito auctoral (MATTOSO, 2001, p. 4).

Em outra entrevista, é Glauco Mattoso quem comenta, não a respeito de Pedro o Podre, mas sim sobre Pedro José Ferreira da Silva, nome com que foi batizado:

O Pedro verdadeiro, a personalidade verdadeira do Pedro José, eu acho que jamais será conhecida, porque ele tem alguns aspectos caretas, tem algumas coisas que não combinam muito com a figura do autor maldito. Pedro é mais careta, é mais conservador, é mais rotineiro [...] <sup>30</sup>

Além dos pseudônimos mencionados acima (Pedro o Podre, Garcia Loca, Massashi Sugawara), o autor criou vários outros, em torno de uns vinte, entre os quais destacam-se Puttisgrilli e Pedro Ulysses Campos. O primeiro é um espirituoso trocadilho que surge a partir da expressão "putzgrila", uma gíria muito comum nos anos 1970, usada para expressar espanto, preocupação ou incômodo (abreviação de "puta que o pariu, isso grila"). Ao mesmo tempo, trata-se de uma homenagem a Pitigrilli, pseudônimo do italiano Dino Segré (1893-1975), um escritor também considerado maldito, estando entre aqueles que inclusive acabaram banidos pela Igreja Católica.

Já Pedro Ulysses Campos é o pseudônimo adotado por Glauco Mattoso para escrever a crítica literária da sua própria produção. Aqui também se nota um hilariante jogo de palavras. Em primeiro lugar, há uma referência ao seu próprio nome de batismo, Pedro. Quanto ao segundo nome, Ulysses, este pode indicar tanto a obra de Homero quanto a de James Joyce, abarcando dois cânones máximos, um da literatura grega clássica e outro da literatura moderna. O terceiro nome, Campos, é uma homenagem aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, ícones do Concretismo e da

---

<sup>30</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Ana Paula Aparecida Caixeta e Rosimara Richard. **Revista UNILETRAS** (Ponta Grossa). V. 36, n. 2, jul.-dez., 2004, p. 245. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/viewFile/6733/4749>>. Acesso em: 24 nov. 2016.



intelectualidade literária brasileira. Finalmente, as iniciais dos três nomes – PUC – remetem à Pontifícia Universidade Católica, uma das mais renomadas universidades brasileiras. Em outras palavras, não se poderia imaginar pseudônimo mais dotado de peso e autoridade acadêmica que o irônico "Pedro Ulysses Campos".

## **2.6 Corpos abjetos, desumanismo, anarcomasochismo e podolatria**

Embora Glauco Mattoso tenha um forte lado intelectual e crítico, não é dado a desenvolver abstrações metafísicas em sua produção literária, nem a identificar-se com ideologias políticas estabelecidas, sendo inclusive muitas vezes considerado politicamente incorreto. O elemento central das suas reflexões é o corpo, e especialmente o modo como este responde a toda opressão (e sofrimento) a que é submetido. Para nosso escritor, não há nada mais político (e, conforme o caso, mais democrático ou mais subversivo) que o corpo – sendo este inclusive mais político "do que qualquer partido, sindicato, gabinete ou presídio" (MATTOSO, 2006, p. 147).

Por isso, em geral, a postura que Glauco Mattoso prefere adotar é a anarquista, ou, mais propriamente, a "anarcomasochista", como ele mesmo se autodesigna. Afinal, sua literatura se dedica sobretudo a investigar os entrelaçamentos entre sexo e poder. E foi de sua condição de oprimido e assujeitado que nasceu o masochista, uma forma de pôr em xeque toda e qualquer relação de poder. Por isso, apraz-lhe "invectivar tudo o que veta", como diz em seu "Soneto natal", o poema que serve de epígrafe à primeira parte deste capítulo. Ou seja, lutar contra a hipocrisia e qualquer tipo de censura é a grande meta de nosso escritor. O anarcomasochismo é a única postura que encontrou para sobreviver e responder à barbárie social, e tentar reverter a seu favor a opressão e o preconceito.

Ao tratar da temática do corpo, em especial o corpo oprimido, acaba trazendo à tona tudo aquilo que é considerado degradante ou vergonhoso; ou seja tudo que se procura ignorar, pôr de lado, jogar para baixo do tapete. A obra de Glauco afasta-se do mundo vertical, transcendente, de exibição fálica de poder e espiritualidade, para buscar o espaço da horizontalidade, dos impulsos carnaís, do baixo ventre e da clandestinidade – como a defecação e o erotismo anal – , assim denunciando a fragilidade e a bestialidade humanas. Nesse sentido, e à medida que estabelece uma radical subversão de valores, é possível estabelecer uma analogia entre a obra de

Glauco Mattoso e a de Rabelais, sob o ponto de vista de Mikhail Bakhtin e seu conceito de carnavalização.

Aqui também cabe uma aproximação com o conceito de "abjeto", de Julia Kristeva,<sup>31</sup> retomado por Judith Butler. De acordo com a teórica francesa, o abjeto é aquilo que o ser deve negar (e de que deve liberar-se) para vir a estabelecer fronteiras e assim tornar-se um eu. Uma substância fantasmática, alheia ao sujeito, mas íntima a ele, tão íntima que sua proximidade produz pânico, por lhe ameaçar a coerência. O abjeto aponta para a fragilidade de nossos limites corporais, para a precariedade da distinção espacial entre dentro e fora, assim como para a passagem temporal do interior do corpo materno à exterioridade da lei do pai. Espacial e temporalmente, a abjeção é uma condição na qual a subjetividade é problematizada e o sentido entra em colapso.

Já para Judith Butler, a abjeção diz respeito a tudo aquilo que foi expelido do corpo, descartado e "tornado literalmente 'Outro'". É assim que se constitui o "estranho" (contrário, inferior ou anormal), ou seja, "aquilo que não sou eu", desta forma estabelecendo as fronteiras do corpo e os contornos do sujeito. O corpo abjeto é aquilo que não queremos ver em nós mesmos: nossos excrementos, nossos excessos e, em última instância, nossa doença, nossa morte e nosso cadáver. Os corpos abjetos da sociedade são aqueles que execramos, do mesmo modo como execramos nossos dejetos e tudo que em nós apodrece e degenera. Enfim, são aqueles corpos cujas vidas não são consideradas dignas de serem vividas e cuja materialidade é considerada desimportante e sem valor, por isso empurrados para a marginalidade e invisibilidade (apud PORCHAT, 2015, p. 37-51).

O abjeto está relacionado não apenas aos corpos cujos sexos, gêneros e sexualidades estariam fora das normas hegemônicas, mas também alude a quaisquer corpos e vidas rechaçadas, seja por sua pele, raça ou etnia, seja por sua religião ou cultura, entre outros tantos casos.

A construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. Portanto, não é suficiente afirmar que os sujeitos humanos são construídos, pois a construção do humano é uma operação diferencial que produz o mais e menos "humano" com seu exterior constitutivo, e a assombrar aquelas fronteiras com a

---

<sup>31</sup> Desenvolvido em seu livro, *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980. Apud VILLAÇA (2006).

persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação (SAFATLE, In: BUTLER, p. 175).

Em outras palavras, o sujeito é constituído através da força da marginalização e da abjeção. Esta força é que produz o exterior constitutivo do sujeito, um exterior abjeto que está, por outro lado, "dentro" do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. Além disso, a materialização de um dado sexo diz respeito, principalmente, ao modo como são regulamentadas as práticas identificatórias, de forma que a identificação com a abjeção do sexo será obstinadamente negada. No entanto, essa abjeção negada vai ameaçar denunciar as presunções autofundantes do sujeito sexuado, fundado como está este sujeito num repúdio sobre cujas consequências não pode ter pleno controle. Essa ameaça e perturbação, porém, podem servir como recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. Se ter um gênero é um modo de ser despossuído, "como corpos, nós somos sempre algo mais, e algo outro, do que nós mesmos" (SAFATLE, 2015, p. 148). Ou seja, para Butler, é possível encontrar, na construção dos sujeitos, espaços de resistência, subversão e produção de novas singularidades.

Como afirmamos anteriormente, em Glauco Mattoso o corpo e a sexualidade são temas centrais, sobretudo em um aspecto aparentemente pouco explorado na nossa literatura, que é o sadomasoquismo (e a decorrente podolatria).<sup>32</sup> Se o desejo nasce da lei, no que ela permite e proíbe, nosso autor resolveu assumir o seu e experienciá-lo, desafiando e tensionando os limites desta lei. Nesse processo, examina profundamente a natureza da sexualidade humana, tanto naquilo que ela tem de bestial quanto naquilo que ela tem de simbólico. Ao mesmo tempo, questiona as fronteiras entre o humano, o menos humano e o abjeto. É aqui que entra sua proposta "desumanista", visando a uma desconstrução do humanismo liberal notadamente presente em nossa literatura pelo menos desde o Romantismo.

É a franqueza do autor Glauco Mattoso que permite a denúncia da artificialidade da heterossexualidade normativa, com seus binarismos, seu falocentrismo e assepsias. No *Manual*, sem seguir nenhuma cronologia linear (pelo contrário, sua composição é fragmentada), narra episódios de humilhação, degradação e sofrimento, tanto da infância como da adolescência e da vida adulta,

---

<sup>32</sup> Ainda assim, em parceria com Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, Glauco Mattoso organizou a *Antologia M(ai)S SadoMasoquista da Literatura Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2008.

que acabam se tornando prazerosos, pois percebe uma relação entre tortura e gozo. O prazer sexual se dá através de práticas consideradas "perversas", como o fetichismo, que consiste tanto na atração sexual por objetos inanimados (como cuecas, meias, sapatos etc) quanto na fixação erótica por partes específicas do corpo, como os pés. Desse modo, os parâmetros ideológicos heterossexistas se veem desconstruídos e desmistificados.

No caso de Glauco Mattoso, é o pé que assume o protagonismo, desconstruindo tanto os papéis sexuais (masculino/feminino ou ativo/passivo) quanto os roteiros sexuais tradicionais, da ordem heteronormativa. O conceito de roteiro sexual foi elaborado pelo sociólogo americano John Gagnon (2006), ao buscar construir uma teoria do comportamento sexual com base em parâmetros culturais, e não biológicos. Este conceito designa um conjunto de situações, atores e atividades necessários para que ocorra um intercuro sexual, com base em uma série de perspectivas, projetos, valores e fantasias, sempre produzidos em um dado contexto social (GAGNON, 2006, p. 114-116) .

Em geral, a adoração ao pé não faz parte do roteiro sexual heteronormativo, que prefere dar destaque ou às partes do corpo que enfatizam as diferenças entre macho e fêmea, como os seios, as ancas ou, ainda, as peças de roupa femininas (como calcinhas e cintas-liga), ou àquelas que remetem ao falo como centro do ato sexual. No entanto, ainda é possível encontrar certa aceitação da podolatria se o objeto em questão for o pé de uma moça. Segundo Glauco Mattoso, o culto ao pé feminino já faria parte do ideal romântico dos romancistas e lírico dos poetas que cultuam a mulher como deusa e musa (MATTOSO, 2006, p. 68). Entre eles, menciona Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e, principalmente, Alencar:

Existe, contudo, em nossa literatura, o grande monumento ao pé, o clássico da podolatria em sua concepção feminil, elevada ao status de tese estética e ética. Um romance inteiro girando em torno do pé e de sua mística.

Esse livro é *A pata da gazela*, de Alencar. Obra mais que curiosa, misteriosa. Em vida do autor, só teve uma edição, apesar da popularidade que *Iracema* e *O guarani* trouxeram ao cearense. Explica-se: a edição de 1870 saiu sob o pseudônimo de Sênio, que, segundo a crítica, visava ao mesmo tempo ironizar a "maturidade" (ou "velhice") criativa do escritor e apresentá-lo como um inseguro estreante, exposto ao julgamento rigoroso e portanto ao decisivo teste de talento. Sabe-se lá. Pra mim, ele não tava querendo testar talento nem estilo: tava era com vergonha do tema, isso sim (MATTOSO, 2006, p. 81).

O Romantismo, como é sabido, caracteriza-se pela profunda subjetividade e pela exploração exaustiva do sentimentalismo, aliado a uma idealização do amor e

dos personagens que se enamoram. Além disso, os romances românticos cuja temática central é o par amoroso giram em torno de enredos muito similares entre si (os protagonistas, cujo perfil é idealizado, enamoram-se; surge um obstáculo que os separa; porém, o amor que nutrem um pelo outro a tudo supera), funcionando como uma escola de educação sentimental, moral e erótica para os leitores – e, em especial, para as leitoras, sobre as quais age como uma poderosa tecnologia de gênero.

Na literatura nacional, podemos mencionar vários títulos de Alencar (além de *A pata da gazela*), que seguem roteiros semelhantes, como *Cinco minutos*, *Diva*, *Lucíola* e *Senhora*, considerados romances urbanos ou de costumes. De outros autores brasileiros, é possível citar *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo; *Inocência* (1872) do Visconde de Taunay; *O seminarista* (1872), de Bernardo Guimarães; *Helena* (1876), de Machado de Assis, entre tantos outros.

Cada uma das obras mencionadas possui sua peculiaridade, embora muito mais se assemelhem que difiram umas das outras na expressão de valores e ideais, sobretudo no que diz respeito à consolidação de uma colonização burguesa e patriarcal. No caso de *A pata da gazela*, trata-se de um folhetim que atende bastante bem à expectativa de um roteiro romântico, ainda que a podolatria seja o grande mote desta narrativa. Contudo, no final do romance, tal fetiche é rechaçado como perversão, e o desfecho se dá em conformidade com o esperado naquele contexto ideológico.

Ao mencionar a presença do fetiche pelo pé em nossa literatura, Glauco Mattoso cita não apenas os românticos, mas também poemas do modernista Manuel Bandeira, além de outros autores menos conhecidos, como o carioca Luís Guimarães Júnior, o catarinense Luís Delfino e o potiguar Nei Leandro de Castro (ou Neil de Castro). Deste, apresenta um poema intitulado "Oração ao pé feminino", dedicado ao cartunista Henfil, "o apóstolo dos pés":<sup>33</sup>

Vem com pés de lã passear pelo meu peito,  
vem de manso ou de repente, pé de anjo,  
vem de qualquer jeito  
domar o meu espanto de ser subjugado  
sob os pilotis das coxas do objeto amado.

---

<sup>33</sup> Henfil teria sido o primeiro brasileiro a se declarar publicamente podólatra. Segundo Wilma Azevedo (1988), ele teria contado que, quando pequeno, seu berço ficava embaixo de uma ilustração da Virgem Maria, representada por uma jovem com lindos pés nus, cujos dedinhos pisavam a cabeça de uma cobra, imagem esta que lhe teria estimulado o fetiche (AZEVEDO, 1998, p. 109).

Vem com uma pulseira de cobre nos artelhos  
 exorcizar os mil demônios  
 que se enroscam entre os meus pentelhos.  
 Vem ser lambido lambuzado entre os dedos,  
 vem girar calcanhares no meu rosto,  
 torturador sádico querendo extorquir segredos.  
 Vem me submeter a tua tirania sem idade,  
 vem violentar e ser violentado,  
 cair de pé, em pé de igualdade.  
 Vem, com teu exército de dedos sobre mim perplexo.  
 Vem, pedestal. Vem, ó sereníssimo,  
 esmagar a cabeça de serpente do meu sexo.<sup>34</sup>

Após conferir a lírica que em nossa literatura é dedicada aos pés femininos e na qual a mulher é tão endeusada, Glauco Mattoso repara que em alguns casos ocorre de esta mulher assumir, na poesia heterossexual, posturas consideradas masculinas, dominadoras e inclusive violentas. Além disso, constata que a erotização do pé masculino acaba confinada "à clandestinidade da literatura guei" (uma das notáveis exceções mencionadas por ele é *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar). Esta reflexão leva-o a se perguntar:

Não seria mais plausível admitir que, no fim das contas, aquela submissão & passividade dos poetas podólatras tem algo de feminino (outros diriam: de homossexual), ao mesmo tempo em que o tesão pelo pé masculino pode não ser apanágio apenas dos gueis, mas também das mulheres em geral? E sendo assim, por que não concluir que um mimoso pé de homem pode causar a mesma excitação numa mulher que um robusto pé feminino provoca num homem? (MATTOSO, 2006, p. 72)

Além disso, constata que os pés femininos geralmente são descritos como "delicados", a ponto de, em Alencar, o membro ser reduzido ao extremo, a uma "caricatura do ideal estético" (MATTOSO, 2006, p. 82). Contrapondo-se a esta visão, nosso escritor revela: "Pessoalmente, sempre tive os pés no chão e nunca senti tesão por anjo. Quero aquilo que existe e acontece. Desejo pôr a cara nos pés de quem os tem no chão" (MATTOSO, 2006, p. 73). Mais adiante, explica que não apenas aprecia os pés masculinos, mas principalmente seu odor e paladar, dizendo-se possuidor de um "olfato gustativo orgástico". Além disso, repudia a cosmética e a excessiva higiene burguesa, que tenta mascarar ao máximo os cheiros corpóreos.

Para mim o chulé tem um poder afrodisíaco irresistível. Acho que é por isso que prefiro o pé masculino: porque costuma cheirar mais forte. Se a mulher tivesse mais chulé, acho que eu seria um pedólatra exclusivamente hétero. Na minha opinião o grande problema está nessa civilização que só valoriza o

<sup>34</sup> CASTRO, Neil de. *Zona erógena*. Rio de Janeiro: Eros, 1981. p. 28 (apud MATTOSO, 2006, p.71).

cosmético, o artificial, em vez de preservar o que é natural e espontâneo. Qual é a graça de cheirar um pé com perfume de rosa? Se eu quisesse sentir perfume, eu cheirava uma rosa, ora! Se eu procuro um pé, é porque quero sentir cheiro de pé. Esse culto à higiene acaba com toda a espontaneidade do erotismo humano.<sup>35</sup>

## 2.7 Fetichismo, sadomasoquismo e contrassexualidade

A podolatria geralmente é associada ao masoquismo, ao desejo de se curvar diante do ser adorado, de ser submetido aos seus caprichos, de entregar-se ao poder que o dominador exerce sobre o corpo e a mente do parceiro. No entanto, os significados que o pé alcança são tão múltiplos, que argumentos não faltam para legitimá-lo como base e centro do prazer erótico:

Transar o pé de alguém sugere a sujeição à cabeça dessa pessoa, moral e psicologicamente falando: o exercício de seu poder, a imposição de sua vontade, o domínio sobre o outro. Mas também sugere a sujeição ao seu corpo todo, no próprio sentido dos sentidos: a extremidade inferior representaria justamente o começo, as preliminares daquilo que vai se complementar no momento e no local do orgasmo. Além disso, o ato de transar o pé extrapola relações pessoais para sugerir sujeição a instituições mitificadas, como a autoridade militar, a hegemonia política, a ascendência social ou a superioridade racial.

Do ponto de vista sensual, o pé seria uma amostragem, ou uma síntese, da sensibilidade erógena do corpo inteiro, em todas e em cada uma de suas partes. O pé é rude e delicado ao mesmo tempo. Machuca e sente cócegas. É sujo ou puro. Pode feder ou simbolizar santidade. É por onde o homem mantém o equilíbrio e o contato com a terra. É por onde curamos todos os males do corpo, segundo praticantes de do-in ou de shiatsu. É por onde podemos matar, mutilar ou aleijar, segundo lutadores de artes marciais. Por que não haveria de ser também por onde o ser humano começa ou acaba seus prazeres físicos & psicológicos? (MATTOSO, 2006, p. 62)

Glauco Mattoso explica que seu fetichismo e masoquismo são o resultado das experiências dolorosas por que passou, as quais foram por ele "canibalizadas" e "excretadas" na forma de um subproduto – a sua literatura, cuja temática é este tipo de erotismo.

Eu me tornei masoquista e fetichista porque as humilhações geralmente eram com os pés na cara e aí eu peguei essa noção de que a violência e a humilhação estão ligadas ao fetiche do pé, que é uma visão bem masoquista da dominação. E claro que, depois, eu me vinguei, eu devolvi isso, através da arte e da poesia, porque a forma de você desabafar e também denunciar

<sup>35</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista: Fala, que eu te chuto. *Dois perdidos na noite*: o mundo GLS com humor e independência. 6 jan. 2011. Disponível em: <<http://doisperdidosnaoite.blogspot.com.br/2011/01/glauco-mattoso-fala-que-eu-te-chuto.html>>. Acesso em: 18 fev. 2017.



a violência é cantá-la ao máximo, esgotá-la através da arte, porque aí você esvazia, você exorciza esse demônio...<sup>36</sup>

Já os entrevistadores Caio Gagliardi e Pedro Marques observam que, na literatura de Glauco Mattoso, o pontapé recebido não é devolvido; o que ocorre é uma sublimação do chute: "oferece-se a outra face, empina-se o quadril, venera-se o pé".<sup>37</sup> Assim, a bota, objeto de temor, transfigura-se em objeto de desejo. Para eles, a fetichização dos mecanismos opressores é uma forma de desarmar o agressor. Além disso, diante da postura masoquista do oprimido, aquele se vê obrigado a confrontar-se com o próprio sadismo. Em relação ao leitor de Glauco, este "prova, talvez um pouco incomodado, o sabor de ser opressor e de ser oprimido".<sup>38</sup>

A subcultura histórica do sadomasoquismo (S/M), segundo Anne McClintock, surgiu na Europa por volta do fim do século XVIII, não à toa com a emergência do imperialismo em sua moderna forma industrial (McCLINTOCK, 2010, p. 215). Foi o psiquiatra alemão Richard Von Krafft-Ebing que, unindo duas palavras de origens bem diversas, criou o termo "sadomasoquismo" e o divulgou em sua obra *Psychopathia Sexualis*, publicada em 1886. Como é sabido, o termo sadismo é uma referência à literatura do Marquês de Sade e denota a "perversão" daquele cujo prazer sexual provém do sofrimento do parceiro. Masoquismo, por sua vez, refere-se a Leopold Von Sacher-Masoch, identificando o "degenerado" cujo prazer provém do sofrimento e do sentimento de humilhação.

A expressão "sadomasoquismo" é muito valiosa para Glauco Mattoso, em cuja opinião trata-se de "uma palavra-síntese, dialética por excelência":

Resume a própria essência da natureza humana, vale dizer, a fragilidade & o poder, a dor & o prazer, a privação & a posse. Tão onipresente em seu duplo significado, que dava para ser usada em mil situações do cotidiano. Mas as pessoas só gostam de empregá-la pra pretexto comportamentos acidentais, ocasionais. É a regra disfarçada de exceção. Pois a regra é disfarçar. (MATTOSO, 2006, p. 99)

Ou seja, para nosso escritor o sadomasoquismo não é uma situação de exceção, uma patologia, mas uma forma arguta de observar a condição do ser

<sup>36</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a BITNIKS, n. 6. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

<sup>37</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Caio Gagliardi & Pedro Marques. Crítica & Companhia. Campinas, SP, 2010. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm>>. Acesso em: 29 fev. 20017.

<sup>38</sup> Idem.

humano. Muitos autores que estudam gênero, como Anne McClintock, repudiam o entendimento do S/M como "uma falha biológica" ou como uma expressão doentia da "natural agressão masculina" e da "natural passividade feminina". Esta teórica entende a prática como uma organização formada em torno do exercício ritualístico do risco e da transformação sociais. Ela acrescenta que, como teatro de conversão, o S/M reverte e transforma os significados sociais que toma emprestados. Converte senhor em escravo, adulto em criança, poder em submissão, homem em mulher, dor em prazer, humano em animal – para depois inverter tudo novamente. Assim, esta prática encena visível e ultrajantemente a hierarquia, a diferença e o poder, o irracional, o êxtase ou a alienação do corpo, colocando essas ideias no centro da razão ocidental (McCLINTOCK, 2010, p. 215-216).

Além disso, se por um lado as práticas sadomasoquistas exibem uma obediência escravizada às convenções de poder, revelam por outro lado que a ordem social não é natural, e sim roteirizada e inventada:

Com o máximo de artifício e frivolidade, o S/M se recusa a ler o poder como destino ou natureza e inverte de maneira ultrajante os éditos sacramentais do poder e do abandono. Como o S/M é o exercício teatral da contradição social, ele é a *antinatureza* de maneira autoconsciente, não no sentido de que nega a existência de um direito natural em primeiro lugar. O S/M apresenta o poder social como sancionado, não pela natureza, nem pelo destino, nem por Deus, mas pelo artifício e pela convenção e, assim, radicalmente aberto à mudança histórica. O S/M zomba da ordem social com sua provocativa confissão de que os éditos do poder são reversíveis. Como tal, é um fenômeno radicalmente *histórico* (McCLINTOCK, 2010, p. 217; grifos da autora).

Glauco Mattoso também explora o lado teatral, erótico e ficcional do S/M, e nesse sentido há uma aproximação entre a obra dele e as afirmações de Anne McClintock. Por outro lado, contraditoriamente (afinal, ele ama os paradoxos, como já dissemos), nosso autor explora também o lado "naturalista" do SM, afirmando que esta tendência é intrínseca ao humano e está presente onde estão presentes quaisquer relações de poder, bem como nas percepções de bem-estar e/ou sofrimento.

Já segundo o filósofo Gilles Deleuze, em seu livro *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* (2009), os termos masoquismo e sadismo seriam incompatíveis. Ele explica que o sádico de Sade necessariamente recusa a instituição, retorna à natureza e rasga qualquer espécie de contrato. Para o masoquista, em contrapartida, a instituição é imprescindível, pois ele deve assinar contratos, ler anúncios classificados onde

descobrir parceiros e ritualizar a experiência do sexo. Glauco Mattoso diverge do filósofo francês e aposta na troca de papéis entre sádico e masoquista.

Posso contrariar o pensamento de Deleuze, que acha ser impossível que um sádico compartilhe sua tendência com um masoquista (já que um quer que o outro não queira e o outro faz que não quer o que quer), mas sei que, no fundo, o opressor só desfruta de seu poder ao imaginar o que o oprimido está sentindo, enquanto o oprimido se sente mais oprimido quando imagina o que faria caso exercesse o mesmo poder e tivesse a chance de vingança... Em última análise, denuncio a fragilidade geral e particular do homem, que, para desespero dos nietzschianos, é muito mais subumano que super-herói.<sup>39</sup>

Porém, a explicação que Deleuze desenvolve acerca da erótica masoquista cabe bem para nosso escritor: "a mesma lei que me proíbe de realizar um desejo, sob pena de uma punição, torna-se uma lei que coloca já de início a punição e, conseqüentemente, me ordena satisfazer o desejo" (DELEUZE, 2009, p. 89). Lembrando muito o famoso jogo oximórico de Camões sobre o sentimento amoroso, "É querer estar preso por vontade/ é servir a quem vence, o vencedor", Glauco comenta sobre seu próprio sadomasoquismo: "Eu me contraponho de forma a me humilhar voluntariamente diante do oponente, que é uma forma de deixá-lo vencer – pensando que está vencendo – , mas na verdade eu é que venço, porque eu quero perder. Então, se eu quero perder, eu venço" (apud SOUSA, 2010, p. 73).

Se, por um lado, nosso escritor aproxima-se de Sade no que diz respeito a explorar a crueldade e a bestialidade humana, por outro lado existe também uma aproximação tanto de Masoch quanto do protagonista do romance *A vênus das peles*:

Masoch, travestido de Gregório,  
Quer tanto ser escravo da sua amada  
Que a própria vida dá por empenhada  
No texto de um contrato de cartório.  
Mas Wanda vai além do que é notório  
No dia em que resolve ser malvada  
E, em vez de lhe aplicar a chibatada,  
Delega a um outro amante o gesto inglório.  
Após ser açoitado pelo estranho,  
Gregório, abandonado pela Wanda,  
Conclui que a coisa está de bom tamanho.  
Gregório agora é Glauco, e quem me manda  
É o sádico rapaz do qual apanho,  
Lhe lambo a bota e faço propaganda  
(MATTOSO, 1999a, p. 50).

<sup>39</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Caio Gagliardi & Pedro Marques. *Crítica & Companhia*. Campinas, SP, 2010. p. 3. Disponível em: <http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm>. Acesso em: 29 fev. 20017.

No entanto, como está claro no poema, Glauco Mattoso também resguarda suas diferenças em relação ao escritor austríaco. Se no romance de Sacher-Masoch (2008), ao apanhar do amante grego de Wanda, Severin (renomeado por ela como Gregor) acaba alcançando a cura (e desistindo de suas aventuras masoquistas), no caso do nosso escritor tal experiência só enfatizaria o profundo gozo que sente no papel da vítima açoitada e humilhada.

Glauco Mattoso está mais para masoquista que para sádico, mas não é romântico nem idealista como Masoch. Pelo contrário, apresenta uma certa aproximação da literatura naturalista, uma vez que aprecia fazer estudos do comportamento humano naquilo que ele tem de bizarro e que o aproxima do animal. Pode até haver uma causa nobre na literatura de Glauco Mattoso (que muitos críticos esforçam-se por encontrar) à medida que ele denuncia a opressão. Por outro lado, bem longe de ser um "bom moço", é um autor sobretudo transgressor e subversivo. Afinal, está mais do que na cara que sua literatura é obsessivamente obscena e pornográfica, sim. Aliás, ele não só escreve cenas bem pornográficas, como tem uma tendência a "pornografizar" todo tipo de texto. Como lembra Cecilia Palmeiro,

Glauco lê em seu livro [*o Manual do podólatra amador*] a literatura – assim como textos científicos, filosóficos e até testemunhos de violência e tortura – como pornografia. Para ampliar e fortalecer suas fantasias eróticas, busca material relacionado com a pedifilia (quer dizer, a afinidade pelos pés) em todos os tipos de textos. No cúmulo do politicamente incorreto, perverte (sacaneia) os testemunhos dos presos políticos, inclusive do *Nunca mais* argentino, ao lê-lo com fins pornográficos. E inclusive se queixa porque todos esses textos reconhecem um limite no que pode ser dito e representado (PALMEIRO, 2017, p. 18).

A transformação da vítima num masoquista fetichista pode ser desestabilizadora da ordem social, uma vez que encontra no prazer uma resposta à dor. Entretanto, está longe de ser intenção de Glauco Mattoso normalizar as perversões. Pelo contrário, o que ele faz é ressensualizá-las. Na opinião de Cecilia Palmeiro, trata-se "de radicalizar a fuga da subjetividade 'normal' sem admitir em troca nenhuma outra 'personalidade' estabilizada. A perversão do fetiche desarma a pessoa em partes iluminadas pelo desejo, não a consolida" (PALMEIRO, 2017, p. 18). Aliás, há uma outra observação desta autora, emprestada de Steve Buttermann, que vale a pena mencionar. Glauco não apenas busca estabelecer uma relação erótica com seu leitor, como faz uma publicidade de si como podólatra masoquista, e o faz de forma a

ampliar não só sua popularidade, mas também o espectro de seus amantes. "Mais do que vítima, o masoquista é um manipulador" (PALMEIRO, 2017, p. 17).

No entanto, há outros modos de encarar o masoquismo. Dentro do conceito de autoficção, é possível entendê-lo como uma forma de reinventar a memória do trauma. O ato de narrar ou encenar uma situação dolorosa, na qual se foi subjugado e sobre a qual não se teve controle algum, permite ao autor retomar de forma simbólica o controle daquela experiência. Dessa forma, ocorre uma espécie de triunfo do imaginário sobre a memória, triunfo este que proporciona satisfação e até mesmo o gozo. No entanto, como ocorre de este triunfo sobre a memória (ainda que seja visceral e intensamente vivido) não ser nem completo nem definitivo, sua resolução acaba muitas vezes adiada. Isso cria a necessidade de que a cena seja repetida ou até obsessivamente contada ou reencenada. E, como vimos, de fato ocorre de nosso escritor narrar a situação várias vezes e de diversas maneiras.

Na literatura brasileira em geral, a temática do erotismo sadomasoquista pode parecer pouco abordada, mas já podemos vislumbrá-la na literatura de José de Alencar, por exemplo, bastando lembrar os romances *Diva*, *Lucíola* e *Senhora*. Outra obra que se destaca na exploração da temática é *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Uma leitura mais atenta destas narrativas românticas permite conjecturar que as relações heterossexuais são sadomasoquistas por excelência (embora raramente isso seja explicitamente colocado pelos discursos hegemônicos).

Além disso, com um certo distanciamento, é também possível perceber o quanto a erótica heteronormativa, de cunho essencialmente burguês, é resultado de um hábil artificialismo e nada tem de natural. Aliás, é preciso mencionar que o moralismo e puritanismo das elites brancas, das quais Alencar não deixa de ser um representante, tendem a abafar a opressão, as contradições e as feridas sociais no que diz respeito à constituição da família e da sociedade patriarcal brasileira (incluindo-se aí tanto as questões de gênero, as de raça como as de classe), bem como as que dizem respeito à sexualidade.

Quanto a assumidas práticas eróticas sadomasoquistas propriamente ditas, estas estão presentes no Brasil pelo menos desde a década de 1980. Naquela época, os seus adeptos se utilizavam de classificados em revistas eróticas (como *Ele e Ela*, *Homem e Festa*) para se comunicar e marcar encontros. Em meados dos anos 1990, com o desenvolvimento da internet e das ferramentas de interação *online*, o movimento S/M foi crescendo e ganhando visibilidade. Há cada vez mais sites, blogs,

salas de bate-papo, listas de discussão e comunidades online dedicadas a este tema, que passou a ser abrangido pela sigla BDSM, termo de origem norte-americana, que traz as iniciais das palavras *bondage* (amarração ou imobilização), disciplina, dominação & submissão, sadismo & masoquismo (FACCHINI, 2013).

Os primeiros autores a explorar abertamente o BDSM na literatura brasileira teriam sido Glauco Mattoso e Wilma Azevedo (MOREIRA, 2014). Posteriormente, surgiram outros brasileiros que abordaram explicitamente a temática, entre os quais podemos citar Roberto Piva e Antonio Vicente Pietroforte. Quanto à pioneira Wilma Azevedo, cujo nome inclusive é mencionado por Glauco no *Manual*, tornou-se uma jornalista muito conhecida entre os adeptos desta forma de erotismo. Por outro lado, foi ignorada tanto pela crítica literária quanto pelo grande público, que considerou a maior novidade o lançamento em 2012 no Brasil do açucarado *Cinquenta tons de cinza*, de E. L. James, tornando-se o livro um grande sucesso editorial brasileiro.

Muito antes dessa autora britânica, Wilma Azevedo já abordava o tema sob uma perspectiva feminina no anos de 1980, primeiramente publicando em revistas eróticas, como a *Status*. Depois, a partir da compilação de seus escritos, surgiram títulos como *A vênus de cetim* (1986) e *Tormentos deliciosos* (s/d), além de *SM Sem Medo* (1988). Na contracapa deste último livro, Glauco Mattoso escreveu:

Minha afinidade é com quem consegue ser personagem de si mesmo e alimentar a própria lenda. Wilma Azevedo encarna bem esse perfil, pois se desdobra em duas faces: primeira é a da pioneira e rainha (que nunca perde a majestade) do sadomasoquismo literário, prima-irmã de corajosas figuras humanas como Cassandra Rios e Leila Míccolis. A outra face é a da própria amiga pessoa, cujos relatos de viva voz são até mais autênticos e espontâneos do que transpira no texto. Para ambas as Wilmas há uma palavra igualmente ambígua e definidora: cativante. Wilma nos cativa como pessoas e nos mantém em cativeiro como escravos.<sup>40</sup>

Voltando às especificidades da literatura sadomasoquista de nosso autor, nela é possível perceber uma correspondência bastante direta entre as relações sexuais e as relações de poder. Em ambas, escancaram-se o gozo em dominar e agir com crueldade, bem como o de ser submetido e humilhado. Porém, nos jogos BDSM, os papéis de dominador e dominado não são necessariamente fixos e podem ser invertidos a qualquer momento. Ainda sobre a obra de Glauco Mattoso, Steven Buttermann afirma:

<sup>40</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a BITNIKS, n. 6. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br>>. Acesso em: 25 abr. 2017.



Political and social power in Mattoso's works are almost always sexualized, but we must recall that uninhibited textual exploration of sexual behavior is exploited for its dramatic and ritual manifestations. Through recourse to sadomasochism and fetichism, Mattoso symbolically undermines patriarchal domination and phallogocentric obsession in traditional Brazilian homosexual and heterosexual cultures. Symbolic humiliation and degradation are, in the principle of carnivalesque inversion, used to denounce the realities of physical torture and sexual violence.<sup>41</sup>

O próprio Glauco já declarou que o homem "é um animal que não trepa só para procriar" e que o prazer é usado como instrumento de poder: "Quem pode mais chora menos, isto é, goza mais, enquanto o semelhante chora."<sup>42</sup> Nesse sentido, Albuquerque Júnior nota que a obra deste escritor paulistano "expõe o desejo inconfesso que as pessoas, e em especial os homens, têm de se aproveitar das desvantagens físicas de corpos mais fragilizados, submetendo-os a tratamentos humilhantes, degradantes e de exploração." (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 225). Mas não é só isso.

Não é nenhuma novidade afirmar que a nação brasileira foi sadicamente fundada sob o signo da expropriação e da espoliação dos índios (MOREIRA, 2012), bem como o do trabalho escravo, sobretudo negro. Entretanto, muitas vezes se esquece de considerar a subjugação da mulher branca, confinada ao âmbito doméstico, relegada à procriação, de forma a garantir uma linhagem de acordo com as conveniências patriarcalistas colonizadoras. Quanto às índias, negras, e mestiças, numa situação ainda mais subalterna que a das brancas, além da servidão doméstica, foram submetidas à exploração sexual. Transformadas em objeto de prazer do homem branco, tornaram-se produtoras biológicas destinadas a povoar o país com uma subcategoria humana fadada aos trabalhos mais servis, pesados e degradantes, de forma a garantir o processo de colonização nacional.

Em outras palavras, a organização do Estado moderno tem por base tanto as configurações de raça e classe quanto as de gênero, além da promoção da

---

<sup>41</sup> "O poder político e social nas obras de Mattoso é quase sempre sexualizado, mas devemos lembrar que a exploração textual desinibida do comportamento sexual é explorada por suas manifestações dramáticas e rituais. Recorrendo ao sadomasoquismo e ao fetichismo, Mattoso simbolicamente mina a dominação patriarcal e a obsessão falogocêntrica nas culturas tradicionais homossexuais e heterossexuais brasileiras. A humilhação e a degradação simbólicas são, no princípio da inversão carnavalesca, usadas para denunciar as realidades da tortura física e da violência sexual" (Tradução livre). *Perversions on Parade. Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego University Press, 2005. p. 5.

<sup>42</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Claudio Daniel. In MATTOSO, Glauco. *Pegadas Noturnas (Dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina ed., 2004. p. 195.



sexualidade falocêntrica, heterossexual e procriativa. Anne McClintock é uma das teóricas que enfatiza o quanto todas as nações dependem de uma insistente construção do gênero:

Apesar de vários investimentos ideológicos nacionalistas sobre a *unidade* popular, historicamente as nações chegaram a uma instituição singular da *diferença* de gênero. Nenhuma nação do mundo dá a homens e mulheres o mesmo acesso aos direitos e recursos do estado-nação. Em vez de expressarem uma essência orgânica de povos imemoriais, as nações são sistemas contestados da representação cultural que limitam e legitimam o acesso das pessoas aos recursos do Estado-nação. Mas, com a exceção notável de Frantz Fanon,<sup>43</sup> os teóricos masculinos raramente exploram o quanto o nacionalismo está implicado no poder de gênero (McCLINTOCK, 2010, p. 518; grifos da autora).

A literatura de Glauco Mattoso, como bem nota Albuquerque Júnior, expõe claramente esta dimensão política das relações eróticas e sexuais, explicitando a violência de nossa luta de classes e desmascarando a nossa falsa imagem de "povo pacífico" e de "democracia racial" atribuída à miscigenação (ALBUQUERQUE JR., 2010). Além disso,

A obra mattosiana também inverte constantemente as hierarquias socialmente vigentes entre as etnias, as raças e as condições sociais e de classe. Sua obra se caracteriza pela inversão de lugares, pela subversão de todas as relações entre o alto e o baixo, entre o superior e o inferior, entre o permitido e o proibido, entre o certo e o errado. Nessa dinâmica, denunciavam-se as misérias sociais, com seus preconceitos de toda ordem: de gênero, de cor, de classe, contra os portadores de necessidades especiais etc (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 226).

O modo como a sexualidade é abordada por nosso escritor o aproxima das ideias de Beatriz Preciado apresentadas em seu *Manifesto Contrassexual* (2014). Para esta autora,<sup>44</sup> o sexo é efeito de uma tecnologia social, a qual, no entanto, tem a pretensão de fazê-lo parecer uma causa natural:

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos

<sup>43</sup> Frantz Fanon é um dos principais inauguradores do pensamento pós-colonialista, autor de *Peles negras, máscaras brancas* (1952), *Os condenados da terra* (1961) e *Em defesa da revolução africana* (1964).

<sup>44</sup> Desde 2014, Beatriz Preciado passou a assinar como Paul Preciado, caracterizando sua condição de transgênero: "A cada vez que alguém me chama 'Paul', resiste comigo contra aquilo que o gênero normativo quis fazer de mim". Entrevista à Dolores Curia (jan. 2015). Disponível em: <[https://medium.com/@bryan\\_axt/a-import%C3%A2ncia-de-chamar-se-paul-a4bfaa1e21f6](https://medium.com/@bryan_axt/a-import%C3%A2ncia-de-chamar-se-paul-a4bfaa1e21f6)>. Acesso em 30 jan. 2019.

afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas.

A natureza humana é um efeito das tecnologias sociais que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual. (PRECIADO, 2014, p. 25)

Este posicionamento, assim como o conceito de contrassexualidade, são ambos derivados do pensamento foucaultiano. Para o filósofo francês, a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição, como os movimentos de liberação sexual dos anos setenta haviam proposto. A melhor opção seria, sim, a de realizar uma espécie de contraprodutividade, ou seja, produzir formas de prazer/saber alternativas, que sistematicamente desconstruam tanto os sistemas de gênero quanto a naturalização das práticas sexuais. Nas palavras da própria Preciado:

A contrassexualidade não é criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (PRECIADO, 2014, p. 21).

A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, fanchas, *butchs*, histéricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (PRECIADO, 2014, p. 27).

Para esta filósofa, se o corpo é lugar de opressão, pode também ser centro de resistência. Assim como Glauco Mattoso, Preciado concebe o corpo como o *locus* político por excelência. E a "natureza humana", para ela, não é senão um efeito de negociação das fronteiras entre humano e animal.<sup>45</sup> Por meio do seu "desumanismo" e totalmente despido da hipocrisia e moralismos burgueses, nosso escritor também se propõe a rever tais fronteiras.

De forma a encontrar novas possibilidades de sentir e dar prazer, alternativas ao modelo heterossexual, Beatriz Preciado propõe, por exemplo, extinguir

<sup>45</sup> No caso da pensadora espanhola, além dos limites entre o humano e o animal, ela também propõe refletir acerca das fronteiras entre o corpo e a máquina, bem como o órgão e o plástico, inspirada no *Manifesto Ciborgue*, de Donna Haraway (PRECIADO, 2014, p. 23).

denominações como "masculino" e "feminino", abolir o contrato matrimonial, ressexualizar o ânus, descentralizar a significação de poder do pênis no sistema heterocentrado e colocar em funcionamento práticas sexuais subversivas – entre elas, as das subculturas sexuais sadomasoquistas e fetichistas. Para ela, a análise de tais subculturas permite refletir sobre o estabelecimento dos papéis de submissão e dominação, tornando evidentes as estruturas eróticas de poder implícitas no contrato que a heterossexualidade impôs como natural:

As práticas S&M, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornaram evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural. Por exemplo, se o papel da mulher no lar, casada e submissa, reinterpreta-se constantemente no contrato S&M, é porque o papel tradicional "mulher casada" supõe um grau extremo de submissão, uma escravidão em tempo integral e para a vida toda.

Parodiando os papéis de gênero naturalizados, a sociedade contrassexual se faz herdeira do saber prático das comunidades S&M, e adota o contrato contrassexual temporal como forma privilegiada para estabelecer uma relação contrassexual. (PRECIADO, 2014, p. 32-33)

## 2.8 Sobre a cegueira e a fase cega

Além do erotismo sadomasoquista e fetichista, outra temática também bastante central na literatura de Glauco Mattoso, como já comentamos, é a cegueira. Dar um espaço concreto em sua vida literária à doença do glaucoma, com a qual conviveu desde a infância, foi o modo encontrado por ele para conseguir suportar a angústia da perda progressiva da visão. Foi em 1995, aos quarenta anos de idade, que este escritor se tornou definitivamente cego. "Progressivamente, fui vendo a claridade esmaecer e as cores se reduzindo a nuances de cinza, até que o negror tomou conta de tudo, e me vi num pesadelo acordado, levitando sem apoio num espaço cósmico sem estrelas" (MATTOSO, 2006, p. 210). Nessa época, bastante abalado emocionalmente, Glauco Mattoso passou por um período pouco produtivo.

Em 1999, juntamente com Jorge Schwartz, Glauco Mattoso ganha o Prêmio Jabuti, pela tradução de *Fervor de Buenos Aires*, de Jorge Luis Borges. Graças ao dinheiro deste prêmio, adquiriu um "computador falante", adaptado aos cegos, o que lhe permitiu retomar a todo vapor a sua produção literária. Assim, surge uma nova etapa criativa, denominada "fase cega", a qual ficou caracterizada por experimentos sonoros e fonográficos, com grande ênfase na produção de sonetos. Entre 1999 e

2006, publicou seus primeiros mil sonetos. De lá pra cá, continua a produzir obsessivamente neste gênero poético, a ponto de ter se tornado o recordista mundial na categoria.

A respeito de suas duas fases, comenta o poeta, em seu soneto "Ensaístico":

Chamamo-la de fase iconoclasta,  
à minha poesia antes de cego.  
Pintei, bordei. Porém não a renego.  
Forçou-me a invalidez a dar um basta.

A nova não é casta, nem contrasta  
com velhas anarquias. Só me entrego  
ao pé, onde em soneto a língua esfrego.  
Chamemo-la de fase podorasta.

Mas nem por isso é menos transgressiva.  
Impõe-se um paradoxo na medida  
da forma e da temática obsessiva:

Na universalidade presumida,  
igualo-me a Bocage, Botto e Piva.  
Ao cego, o feio é belo, e a dor é vida  
(MATTOSO, 1999b, s/p.).

Como já comentado anteriormente, Glauco Mattoso desde o início optou por um pseudônimo que lhe expunha a vulnerabilidade. A perda completa da visão fragilizou-o ainda mais, reforçando o seu temperamento masoquista. A esse respeito, Glauco Mattoso declara: "No meu caso, accentuou-se o sentimento de rejeição, corroborado por explicitas demonstrações de desprezo e escarneio por parte de conhecidos e estranhos, vizinhos e transeuntes, o que alimentou ainda mais o masochismo extravasado em meus sonetos".<sup>46</sup> Para ele, "a cegueira é calo exposto ao pisão do opressor, a toalha jogada aos pés do inimigo, a solene proclamação da derrota, a celebração do fracasso".<sup>47</sup> Relacionada ao aspecto sexual, a cegueira acabou também reforçando sua postura antimachista, libertária e revolucionária.

Em cada cego a cegueira será, necessariamente, uma experiência pessoal e intransferível. No meu caso, ella foi fundamental em dois aspectos: concretizou um masochismo individual (agora a venda não é apenas mascara temporaria mas submissão real e permanente) e, por outro lado, reafirmou uma consciencia collectiva e solidaria em relação a todos os excluidos ou desfavorecidos, quer pela injustiça humana, quer pela divina ou...

<sup>46</sup> MATTOSO, Glauco. *A cegueira como maldição. A negação do negro (Borges e eu)*. **Musa Rara: literatura e adjacências**. Publicado em 22/04/2013. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/a-cegueira-como-maldicao>>. Acesso em: 27 mai. 2017.

<sup>47</sup> MATTOSO, Glauco. *Glaucomatopóia*. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/glauco/glmato020801.htm>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

metaphysica, digamos. Assim concilio a sexualidade "missionaria" (esotericamente fallando) e a universalidade litteraria (historicamente fallando), si me for permittida a pretensão.<sup>48</sup>

A sua particularidade sexual (o fetichismo masoquista), a deficiência física, bem como a atitude iconoclasta, obscena e coprofágica visivelmente constituem o cerne da biografia de Glauco Mattoso, a qual, por sua vez, é a matéria-prima essencial de sua obra como um todo. O conjunto desses elementos verifica-se, por exemplo, no soneto intitulado "Higiênico":

Se o orifício anal é um olho cego,  
Que pisca e vai fazendo vista grossa  
A tudo que entra e sai, que entala ou roça,  
Três vezes cego sou. Que cruz carrego!

Porém não pela mão me prende o prego,  
Mas pela língua suja, que hoje coça  
O cu dos outros, feito um limpa-fossa,  
E as pregas, como esponja escrota, esfrego.

O "beijo negro" é o último degrau  
Desta degradação em que mergulho,  
Maior humilhação eu chupar pau.

Sujeito-me com náusea, com engulho,  
Ao paladar fecal e ao cheiro mau,  
E, junto com a merda, engulo o orgulho  
(MATTOSO, 2004, p. 23).

Nessa sua segunda fase criativa, Glauco Mattoso encontrou no escritor Jorge Luis Borges (1889-1996) uma espécie de padroeiro. O famoso autor argentino tinha em comum com o nosso o fato de ser bibliotecário e também de ter sofrido desde a infância com uma degeneração ocular congênita, perdendo completamente a visão mais ou menos com a mesma idade que nosso escritor. No entanto, a identificação deste com aquele é apenas parcial. Em um artigo intitulado "A negação do negro", Glauco Mattoso traduz o texto "O elogio da escuridão", de Borges, no qual este sustenta que a deficiência ocular pode tornar-se uma dádiva ou bênção. No entanto, nosso autor, discordando do argentino, afirma que a cegueira é de fato e incontestavelmente uma maldição, bem como uma injustiça divina.

Antes de mais nada, quero desabafar contra a maior das indignidades para um ser vivo, a privação de uma aptidão vital como a visão, a audição ou a locomoção. Não importa se tal mutilação foi causada pelo próprio homem – como no crime comum, na tortura policial ou na atrocidade da guerra – ou

<sup>48</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista com Susana Souto SILVA (2017, p. 257).

pela dita "vontade divina". Essa é a maior obscenidade: a injustiça. Fora disso, qualquer tabu – inclusive os higiênicos – pode ser revertido em gozo, como compensação para os traumas sofridos. Assim, como já foi lembrado aqui, o masoquismo irônico compensa a barbárie franca, e o sadismo cínico compensa a civilidade hipócrita.<sup>49</sup>

No entanto, Glauco Mattoso concorda com Borges que a única saída para o cego é "capitalizar a tragédia pessoal e multiplicar-lhe os dividendos" (MATTOSO, 2013). E é exatamente isso que ele faz, por exemplo, no soneto "Prodigioso":

Quem sabe o maior merito de Homero  
foi ter feito o que fez sem ter visão.  
Si Borges, Aderaldo ou Lampeão  
fizeram, vou fazer também, espero.

Zarolho ou cego, não quero ser mero  
passivo espectador da ocasião.  
Verei o que videntes não verão;  
Si sabios não souberam, eu supero.

Beethoven era surdo, e foi maior.  
O grande escultor nosso era sem mãos.  
Perder não é dos males o menor.

Abaixo estou de todos meus irmãos.  
Que o mais peccaminoso sou peor.  
Meu trunfo é só não ter dois olhos sãos.<sup>50</sup>

## 2.9 Contos hediondos: pondo o dedo (sujo) na ferida

Em 2008, Glauco Mattoso publica seu primeiro livro de contos, intitulado *Contos hediondos*. Boa parte dessas histórias já haviam sido publicadas anteriormente em revistas ou antologias, e três do total de oito contos haviam sido escritos ainda na fase em que o autor enxergava. É nesta coletânea que o escritor explora com mais ênfase o seu "desumanismo", que consiste na investigação do contraste entre civilização e barbárie. E como já dizia Walter Benjamin, todo documento de cultura é também um documento de barbárie. Esta questão também já aparece explorada em *A planta da donzela*, porém de um modo diferente de como aparece nos contos.

Ao contrário do que se deseja crer, a crueldade, a brutalidade e a perversidade continuam extremamente presentes na sociedade brasileira, apesar de todo o projeto

<sup>49</sup> Disponível em: <[www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm](http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm)>, p. 7. Acesso em 3 fev. 2017.

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/a-cegueira-como-maldicao>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

civilizatório que a modernidade trouxe consigo. Glauco Mattoso, com o seu "desiluminismo", coloca debochadamente em xeque a crença neste projeto. Este neologismo refere-se tanto ao Iluminismo francês quanto à própria cegueira do autor, uma maldição que lhe proporcionou uma espécie de clarividência às avessas.

Em *A planta da donzela* Glauco aprofunda seu diálogo com a escola literária romântica – que materializou o imaginário burguês –, em especial com autores como Alencar e Masoch, confrontando-os, por exemplo, com o setecentista Sade, um nobre decadente antiburguês e anti-iluminista. Além disso, também coloca os românticos em confronto com a escola realista-naturalista, bem como com os historiadores da virada do século XIX para o século XX, com especial atenção para Gilberto Freyre, que alguns alcunharam de "o pornógrafo do Recife" e cuja veia sadomasoquista é um tanto visível, características que em grande parte justificam a preferência que recebe por parte de Glauco Mattoso.

O fato é que a proposta de civilização e de humanismo liberal, oriunda do Iluminismo, criou conceitos unificadores e universalizantes que carregam consigo uma inegável violência normativa. Além disso, a crença na soberania da razão e do pensamento lógico e dialético, junto com uma confiança otimista na ciência e no progresso, teve como resultado que até hoje estamos esperando Godot. Este modelo de civilização não se mostrou eficaz e, pior, deu origem a uma série de subprodutos indesejáveis, abjeções e invisibilidades, assunto no qual poucos têm coragem de tocar, inclusive porque é um tema bem pouco comercializável.

Nosso escritor expõe sem o menor embaraço as hipocrisias sociais, trazendo para sua literatura temas bastante desconfortáveis e politicamente incorretos, em geral tratados com sua peculiar dose de sarcasmo e humor negro. Em uma entrevista concedida à *Revista Zunaí*, Glauco Mattoso explica o conceito com suas próprias palavras:

Desumanismo é justamente você ser mais humanista através da exposição da realidade desumana. E quanto mais você escancara a realidade desumana, mais humanista você se revela. Você não vai ser humanista só falando de coisas virtuosas e santas, de bondade e de boas ações, senão você está fazendo um discurso de escoteiro para escoteiro, e não é assim que você vai combater a desumanidade, que você vai combater a barbárie. Eu sou adepto de você sempre escancarar as coisas, não deixar nada subentendido, nada eufemizado. Então é por aí. Agora... é lógico que eu sempre gosto de fazer as coisas com certo nível de ironia, de sarcasmo, nunca levando totalmente a sério (CAIXETA, 2006).



Glauco Mattoso, buscando uma identificação com os oprimidos e excluídos, encontra na produção artística uma forma muito peculiar de expressar seu inconformismo diante da cultura hegemônica, opressora e excludente. Como o próprio Pedro Ulysses Campos ressalta, Glauco Mattoso "é personalíssimo na maneira de abordar as misérias humanas", pondo o dedo (sujo) na ferida e infeccionando as chagas "com a crueza e a crueldade do livre-pensador, tão libertino quanto libertário" (MATTOSO, 2004c, p. 207).

Acho que mais me irmano aos excluidos e explorados si me exponho como victima do sadismo desde a infancia, como venho fazendo da maneira mais descarada e desbocada, e não rimando variantes das palavras de ordem ou dos slogans partidarios ou publicitarios. Em summa, quanto mais me sujo, mais denuncio a sujeira, e quanto mais me exponho à degradação, mais accuso o oppressor. Quem transforma a propria vida em poesia, transformará, no limite da utopia, a vida de outros inconformados e revoltados.<sup>51</sup>

Voltando ao seu livro de contos, a palavra "hediondo", que surge no título, diz respeito a tudo aquilo que apresenta deformidade, que causa horror e indignação moral, que é repugnante, sórdido e fétido. Afinal, na opinião de Glauco Mattoso, "quanto menos puro, mais sublime" (MATTOSO, 2011, p. 126). Claro que, nessa obra, ao lado da violência, os temas do sadomasoquismo, da podolatria e da cegueira vão se fazer presentes. E se já conhecíamos a paródia que Glauco Mattoso faz de *A pata da gazela* em *A planta da donzela*, agora acabamos conhecendo também, por exemplo, *O podomante*, narrativa que parodia o famoso conto de Machado de Assis, *A cartomante*.

A primeira história, a que abre o livro, chamada *Mundo cadela*, é uma das que mais chama atenção por funcionar como uma espécie de prefácio. É a única que tem um narrador em primeira pessoa, enquanto todas as demais são narradas em terceira pessoa. Inicia-se com uma sarcástica reflexão acerca do jornalismo sensacionalista, sobretudo o televisivo:

Papo entre colegas de literatices. Polemiza-se a periculosidade do texto face ao fato, ao mercado, ao regime e à história. Coloco em questão que, mesmo quando a versão é mundo-cão, trata-se apenas da cara do cão, porque a nudez & crueza do fato está sempre do lado do cu canino, nunca mostrado, sequer nas denúncias mais bombásticas, nos foros mais sensacionalistas.

<sup>51</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a António Galrinho. Disponível em: <<https://antoniogalrinho.files.wordpress.com/2011/06/glauco-mattoso.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2017.

E dou um exemplo tirado do noticiário da TV. O caso duma menina favelada que foi sequestrada, ficou mais de um mês em poder duma quadrilha formada não pelos profissionais do resgate mas pelos picaretas da barbarização. Mantida em cárcere privado num barraco da própria favela, ficou à disposição duns vinte malandros que lhe raspam a cabeça, tatuaram seu corpo, arrancaram-lhe as unhas do pé e da mão, queimaram-na com cigarro, quebraram-lhe dentes e, naturalmente, a violentaram.

[...]

E eu pergunto (antes que meus interlocutores o façam): e o que fica por informar? E os "bastidores" do caso, os detalhes escabrosos e constrangedores? Não são muito mais ricos que qualquer "reconstituição" da mídia, por mais sensacionalista que seja? Mas eu não fazia ideia da riqueza dos detalhes escamoteados aos telespectadores. Vim a saber de tudo mais tarde, pela própria boca dum investigador do distrito que trabalhou no caso. (MATTOSO, 2008, p. 7-8)

Em seguida a este trecho paraliterário, passa à narrativa do fato comentado, com todas as minúcias imagináveis e inimagináveis. A tragédia das vítimas nas mãos dos bandidos é contada de uma forma a não poupar o leitor de deparar-se com o grau inequívoco da crueldade a que foram submetidas as jovens sequestradas. Se crimes como o narrado aparecem com frequência e de forma recreativa na mídia que explora este tipo de assunto, Glauco consegue fazer com que a violência reassuma em toda sua crueza seu aspecto chocante e absurdo, jogando em nossas caras a selvageria de uma realidade que em geral a mídia torna banal ou mero entretenimento para um espectador anestesiado.

Num dos contos que publica no livro seguinte, espécie de continuação deste, o autor/narrador diz, num tom ácido: "Você sabe que a arte não consegue imitar a vida quando o negócio é sadismo ou sacanagem, não sabe? Nenhum escritor retrataria certas realidades, e se retratasse seria acusado de invencionice" (MATTOSO, 2011, p. 148). Fica claro que se há perversidade, e há muita, esta se encontra é na vida ordinária, e raramente a ficção lhe faz jus nesse quesito, por isso é uma grande hipocrisia por parte do público censurar obras que exploram este tipo de tema.

Glauco Mattoso não costuma adotar posturas maniqueístas, que dividem o mundo entre os bons e os maus. Ele sabe muito bem que a mesma pessoa que hoje está no papel de vítima, amanhã pode perfeitamente assumir o de carrasco, e vice-versa. Tanto que, por exemplo, no conto *Mundo cadela*, fica claro que os sequestradores também já sentiram na pele o que é ser torturado, uma vez que já tiveram passagem seja pela FEBEM, seja por presídios. Nas palavras de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, esses criminosos

nada mais fizeram do que perpetuar uma prática já conhecida por eles em suas passagens na polícia; em várias passagens do conto, o narrador descreve os abusos do ponto de vista da relação dominador-dominado, própria dos ritos SM, nos limiares de justificar a relação formada entre bandidos e as vítimas por meio das tensões entre dor e prazer (PIETROFORTE, 2011, p. 182).

Se, neste conto, Glauco Mattoso critica a imprensa sensacionalista bem como a barbárie social, também não deixa de escrutinar o sentimento sadomasoquista dos interlocutores imaginários (e o dos supostos leitores), principalmente no último parágrafo do conto, após ter concluído a história do crime: "O que me causa estranheza é a cara de indignação dos interlocutores, que primeiro me escutam com atenção e me crivam de perguntas ansiosas, depois me recriminam por ser tão mórbido, tão voyeurista, tão... tão... insatisfeito" (MATTOSO, 2009, p. 13). Ou seja, a perversão novamente é ressensualizada e o conto pode ser provocativamente entendido como um convite malicioso ao prazer erótico de conotação sádica (muitas vezes autocensurado), e não apenas à reflexão crítica sobre a injustiça social.

Os mesmos temas – violência, sadomasoquismo, podolatria, cegueira – também estarão presentes em seu segundo livro de contos, *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*, publicado um pouco depois, em 2011. Esta obra é composta ao todo por vinte e cinco narrativas, nas quais o autor faz uma espécie de "revisão irônica das suas quatro décadas de vida literária", nos dizeres de Guilherme Freitas.<sup>52</sup> Agora todas elas têm um narrador em primeira pessoa e em todos os inícios há referência a algum dos sonetos já publicados por Glauco Mattoso. Nem todas as experiências narradas ali, porém, teriam sido vividas "em pessoa" pelo nosso autor. Muitas lhe teriam sido narradas por amigos, colegas escritores ou conhecidos, como, por exemplo, o balconista da farmácia da qual seria cliente.

Muitas vezes apenas relato algo que me contaram, e por isso a maior parte dos contos desse livro é construída como diálogos. É uma forma de dizer que essas experiências podem acontecer não só com este autor cego, homossexual e perverso, mas com qualquer um em nossa classe média aparentemente decente e civilizada. Todos nós compartilhamos perversidades, delinquências e imoralidades.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista a Guilherme Freitas. Aos 60 anos, o poeta Glauco Mattoso faz revisão irônica de sua obra. *O Globo*. 23 jul. 2011. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/aos-60-anos-poeta-glauco-mattoso-faz-revisao-ironica-de-sua-obra-393913.html>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

<sup>53</sup> Idem.

Sobre o conto que abre o livro, intitulado *O desocupado*, Glauco nos avisa tê-lo escrito em virtude de uma lembrança acerca de um rapaz morador do mesmo prédio que ele. Em seguida, passa a narrar a tal lembrança, inspirada numa outra, de sua infância, que inclusive já nos é familiar:

A mim o que me chamava atenção era a sandália havaiana que ele não tirava do pé. Na época eu era bancário e costumava me vestir sobriamente [...] Nunca fui muito atraído por chinelo ou sandália: as botas (especialmente coturnos) e os tênis me sugeriam as cenas tribais de então: hippie ou punk, rockabilly ou skinhead. Sexo e poder marchavam juntos, simbolizados, para mim, nas solas pisando caras, de preferência a minha cara. Mas se a sandália não me seduzia, o dedão exposto sim: era mais curto que o segundo artelho, e o pé espalhado e chato, formato que me fazia viajar de volta à meninice, quando fui abusado por moleques de periferia, um dos quais tinha pé assim e me pisou na boca, obrigando-me a lamber, antes que os demais me currassem. (MATTOSO, 2011, p. 9 -10)

Outro conto que se destaca nesta obra, por causa do jogo de inversão dos papéis sexuais, intitula-se *Aprovação e reprovação*. Lembrando um pouco a personagem dominadora e sádica Laura Lawrence de *A planta da donzela*, aqui é narrada a história da motoqueira Vânia Mânia, uma loira provocante que usava um "batom vampiresco". Ela teria namorado com Marcão, um amigo de Glauco Mattoso e dono de um estúdio de gravação de bandas punk. Numa conversa entre os dois rapazes, aquele relembra a relação que teve com a moça, a qual se envolveu ao mesmo tempo com ele e com um outro rapaz mais jovem. O narrador (Glauco Mattoso) quer saber como o amigo reagiu diante da infidelidade de Vânia e lhe pergunta se, por causa disso, teria "mandado a garota passear". A resposta que recebe é a seguinte:

– Antes fosse! Teve bate-boca, quase saiu porrada, mas engoli o ciúme e fingi indiferença. Pra ver se ela tentava me reconquistar, fiz que não me importava e deixei que continuasse saindo com o motoboy, mas no fundo achava que ela sentia tesão por mim e que não me trocaria por um pivete metido. Sei lá o que ela falou de mim pro cara, mas ele me olhava como se eu fosse o cachorrinho dela.  
 – Por que você não quebrou logo a cara dele? [...]  
 – Aí é que tá. Nunca levei desaforo nem transei homem, você me conhece. Mas tenho que confessar que com ela minha relação era mais de mandado que de mandão. Eu me excitava quando ela me usava como objeto sexual e me programava como um robô, entende? Meu pau subia por controle remoto: era só ela empinar aquele narizinho e pôr a linguinha pra fora que nem serpente tentadora. Quanto mais garanhão eu ficava, mais ela me tratava como um cavalo domado, entende? (MATTOSO, 2011, p. 26-27)

Depois de Marcão contar com detalhes toda a história de seus ímpetos bissexuais e masoquistas até o momento da separação do casal, o narrador também

quis saber se a Vânia lhe teria deixado saudades. Marcão enfatiza que retornou ao seu tradicional papel de macho dominador, mas sem deixar de assumir que ainda sente saudades da antiga namorada: "– Saudades todas deixam. Mas hoje só namoro mina submissa. Nada de me escravizar, elas é que têm de me servir. Agora estou com a Leila, que é uma verdadeira gueixa, mesmo sem ser oriental." (MATTOSO, 2011, p. 32).

Em outro conto, *Cárcere privê*, aparece outra dominadora, a arrogante e mandona Beatrix Dantesca, dona de um clube privê de S/M, o Santo Ofício. No passado, casada com um publicitário de sucesso, ela teria sido uma moça bonita, recatada e do lar. Mas ao descobrir falcatruas e safadezas sadomasoquistas do marido, separa-se dele e decide "que só namoraria o macho que fosse capaz de humilhar sua fêmea mais duramente do que ela própria humilhava seus escravos" (MATTOSO, 2011, p. 45). Beatrix então encontrou uma estratégia em que ia selecionando escravos "machistas" e escravas "feministas", os quais ia confrontando entre si, até encontrar, ao final da triagem, um parceiro que satisfizesse plenamente as fantasias sadomasoquistas dela. No final deste experimento, deparamo-nos novamente com a inversão de papéis:

Acabou ficando só um casal, e a essa altura o cara tinha pegado o gosto de dominar e já não queria se submeter às vontades da Bia, só queria brincar com a escrava restante. Foi aí que a Bia deu o xeque-mate e perguntou ao rapaz qual das duas ele preferia escravizar. O cara se sentiu tão vaidoso com a tentação de conquistar maior superioridade, que escolheu ficar com a Bia.  
 – Caramba, que triagem complicada! E ela ainda está com esse vira-casaca?  
 – Não, porque até esse acabou fugindo com outra mestra. Ninguém é perfeito. [...]  
 – Então não escapa ninguém! Quer dizer que não existe o sádico puro e o masoquista puro? Todo mundo é versátil e até eclético?  
 – Se alguém fosse puro, não seria sadomasoquista, seria santo. (MATTOSO, 2011, p. 45-46)

Em *Tripé do tripúdio* há o posfácio de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, intitulado *A construção da realidade segundo Glauco Mattoso*. O texto se inicia com uma reflexão sobre linguagem e representação, em que o professor da USP apresenta definições de "denotação" e "conotação". Segundo ele, com base no teórico da linguagem Jean-Marie Floch, tais conceitos podem ser entendidos, do ponto de vista discursivo, como "os limites em que a linguagem funciona entre dois efeitos básicos de sentido": de um lado, os "discursos referenciais" e, de outro, "os discursos míticos". Nos primeiros, a linguagem busca construir efeitos de sentido de realidade ("o mundo

das coisas reais"). Nos segundos, aparece o oposto, quando então a linguagem enfatiza sua capacidade de construir visões de mundo.

Como exemplo de discurso referencial na literatura, Pietroforte cita Carlos Alberto Mendes, que narra em *Memórias de um sobrevivente* tanto sua vida de crimes como a que passou no presídio. Neste caso, a narrativa se confunde com sua "vida real". Como contraexemplo, o professor cita o livro intitulado *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron. Neste romance, são mencionados personagens históricos como William Burroughs, Jimi Hendrix, Torquato Neto, Aleister Crowley, Arthur Rimbaud e Fernando Pessoa. No entanto, estes nomes fazem-se presentes na obra apenas para criar um mundo mítico, que só existe dentro das páginas do livro. Não há nenhuma preocupação por parte do romancista em estabelecer alguma correspondência entre a obra que criou e a vida real destas personalidades.

Além desses dois casos, é mencionado ainda um terceiro, que pode oscilar entre as duas modalidades. Neste caso, o romancista parte do discurso referencial, mas vai inserindo nele uma série de incoerências e absurdos, alcançando a categoria do mítico. Como exemplo, são citados *O cheiro do ralo*, *O natimorto* e *Jesus Kid*, de Lourenço Mutarelli. Ainda haveria, contudo, uma quarta situação, a qual nega a função construtiva da linguagem. Este seria o caso de grande parte da literatura de Glauco Mattoso. Na opinião de Pietroforte, nosso escritor faz um movimento contrário, no qual parte do universo dito fictício para então introduzir elementos capazes de negar seu estatuto de invenção e mito:

Concentrando-se na obra de Glauco Mattoso, embora o escritor faça com que sua literatura surja complexificada com as histórias de sua vida, sugerindo a presença da "realidade" na ficção – basta citar o tratado autobiográfico *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés* e grande parte de seus sonetos –, a leitura atenta revela um autor que insiste, antes de tudo, em discursos substanciais. Todavia, na medida em que a função substancial nega a visão mítica na linguagem, cabe indagar quais mitologias Glauco escolhe negar segundo a realidade que pretende construir em suas prosas e poesias, e com que valores ele faz essa negação. (In: MATTOSO, 2011, p. 178)

Este questionamento de Pietroforte é bastante pertinente e, de alguma forma, tentaremos responder-lhe no que diz respeito à obra *A planta da donzela*, no terceiro capítulo desta tese. Por agora, ainda sobre o posfácio, o professor o encerra com a seguinte observação, que vale a pena registrar aqui:

Para concluir, essa construção da realidade segundo Glauco Mattoso, que substancializa mitos via seu modo podólatra-sadomasoquista de ler as significações dadas às coisas do mundo, talvez seja o melhor modo de gostar de sua obra. Longe dos belos temas, assim como é difícil gostar do Marquês de Sade, parece difícil apreciar uma literatura marcada pela tortura, e não pela carícia, e por pés na maioria sujos e grosseiros, ao invés de pés suaves e delicados. Entretanto, o que pareceria mera pornografia, gerada em textos aptos antes ao onanismo, torna-se literatura nas tensões que Glauco estabelece entre seus textos e os cânones literários e de outras artes. (PIETROFORTE apud MATTOSO, 2011, p. 182-183.)

## 2.10 Escritor antiesteta e poeta da crueldade

Além de desumanista, Glauco Mattoso autointitula-se também de "poeta da crueldade", bem como de "antiesteta", conforme se pode verificar no soneto intitulado *Assumido*:

Mattoso, que nasceu deficiente,  
ainda foi currado em plena infância:  
lambeu com nojo o pé; chupou com ânsia  
o pau; mijo engoliu, salgado e quente.

Escravo dos moleques, se ressentido  
do trauma e se tornou da intolerância  
um nu e cru cantor, mesmo à distância,  
enquanto a luz se apaga em sua lente.

Tortura, humilhação e o que se excreta  
são temas que abordou, na mais castiça  
e chula das linguagens, o antiesteta.

Merece o que o vaidoso não cobiça:  
um título que, além de ser "poeta",  
será "da crueldade" por justiça.<sup>54</sup>

A antiestética de Glauco Mattoso, além de ser uma forma de se filiar aos dadaístas, anti-irracionalistas em essência, também está vinculada à sua proposta coprofágica, bem como à podolatria masoquista. Ou seja, é uma denúncia da sua opção pelo mau gosto, pelo obsceno e pelo abjeto: "Acho que sou autor e personagem ao mesmo tempo quando se trata de crueldade: sofro a injustiça, divina e humana, da cegueira e da discriminação, mas devolvo agredindo o bom gosto com minha opção antiestética pelo fetichismo do pé feio, sujo e homo." (apud MÍCCOLIS, 2017, p. 137).

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/mattoso.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2017.



Além disso, dentro dessa perspectiva antiestética, o escritor também se opõe à ideia de harmonia e de pureza na arte, assim como à de Belo, de clássico e de romântico.

Quanto à alcunha "poeta da crueldade", é uma aproximação explícita com Antonin Artaud, um artista que também passou por situações muito traumáticas, tendo sofrido a tortura das sessões de eletrochoque que lhe submeteram quando de suas internações em manicômios. Ao lado do teatrólogo francês, Glauco Mattoso menciona outros artistas que também mergulharam a fundo nas questões da violência, da tortura e do sofrimento, como os cineastas Pier Paolo Pasolini e Stanley Kubrick, além de Sade e Genet:

Sou cinéfilo (agora de memória) e curto Pasolini, mas acima dele curto o Kubrick de *Laranja mecânica*, cujo interlocutor, no caso, é Burgess. O interlocutor de Pasolini é Sade em *Saló*, mas eu prefiro me reportar ao próprio marquês de *Os 120 dias de Sodoma* para não cair no circunstancial esquerdismo antifascista. Quanto a Genet, acho-o mais autêntico e espontâneo quando recapitula os abusos que sofreu, ainda adolescente, na FEBEM francesa retratada em *O milagre da rosa*. Em ambos o que me fala de perto é a intimidade com a crueldade, e nesse sentido alguns me associam a Artaud, quando me rotulam de "poeta da crueldade". Digamos que não estou falando sozinho quando se trata de reunir um grupo de discussão em torno da arte humana de tripudiar sobre o semelhante, que se discrimina como "diferente" apenas por pretexto para a intolerância...<sup>55</sup>

A humilhação, o corpo vilipendiado, o sentimento de impotência bem como a sujeição coercitiva aproximam Glauco de Artaud. Ambos rompem radicalmente com as fronteiras entre arte e vida. Ambos, buscando a reconexão com nossas forças vitais, denunciam os dolorosos condicionamentos impostos ao homem pela racionalidade e pela civilização. Se Artaud desenvolveu a teoria do ator supliciado, Glauco, por sua vez, afirma: "meu poder de fogo só pode ser efetivo se eu partir do princípio de que não devo poupar nem a mim mesmo. Só assim ganho, digamos, 'autoridade imoral' para sair dando porrada em qualquer um e em todo mundo".<sup>56</sup>

Leila Míccolis também estabelece um rico paralelo entre os dois:

Tanto o poeta paulista quanto o teatrólogo francês chegaram onde chegaram pelo estigma da violência. A crueldade é o componente preponderante (e o elo aproximativo) das respectivas obras, nas quais a violência aparece como recurso subversor/transgressor, capaz de propiciar transformações comportamentais libertadoras e/ou libertárias. E, para alcançarem seus objetivos, ambos retribuem os tratamentos de choque que receberam em suas vidas (MÍCCOLIS, 2017, p. 134).

<sup>55</sup> MATTOSO, Glauco Mattoso. Entrevista a Caio Gagliardi & Pedro Marques. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm>>. Acesso em: 29 fev. 20017.

<sup>56</sup> Idem.

Mais adiante, ainda neste mesmo artigo, a escritora complementa, mencionando a metáfora da peste, criada por Artaud, para explicar o tipo de teatro que ele propunha, opondo-se ao convencional teatro burguês, de viés psicologizante, submetido ao domínio da palavra articulada:

O Teatro da Crueldade para Artaud, liberando as emoções massacradas por um sistema que as manipula castrativamente, e libertando o grito, potência vocal, faculdade perdida pelo ator, "após três séculos de tradição literária", funcionaria "como uma peste, por intoxicação, por infecção". E foi principalmente esta conexão do teatro com a peste que me fez tecer este paralelismo. Artaud e Glauco "empesteiam", "infectam" o espaço ao redor com suas crueldades dionisíacas: um para despertar as pessoas acomodadas e massacradas pela fala articulada; outro, de forma literária não-convencional, para devolver-lhes o produto de suas violências, através de um gozo tão brutal quanto a brutalidade cotidianamente por eles praticada (MÍCCOLIS, 2017, p. 135).

A ideia do teatro como uma peste capaz de infeccionar o público tem o intuito de fazê-lo se deparar com a morte e experimentar a angústia, em vez de fugir delas e se anestesiar. É somente a partir deste contato com as forças do caos e da escuridão que poderá advir uma lucidez, bem como a vitalidade perdida. Junto com essa metáfora da peste, Artaud também propunha a ideia de duplo (até porque a peste pode ser considerada como um duplo do teatro). Também ao artista caberia o seu duplo, uma vez que é próprio daquele sair de si e se recriar. É o que faz Pedro José ao ter-nos apresentado a Glauco Mattoso. O duplo, para o teatrólogo francês, é uma espécie de xamã que assume em seu corpo e espírito a violência de um mal em que se polarizam as forças negras que trabalham o mundo (QUILICI, 2004, p. 73).

## **2.11 Paradoxos, barroquismo e anticolonialismo**

Como já afirmamos anteriormente, um dos recursos linguísticos pelo qual Glauco Mattoso tem verdadeira obsessão é o oxímoro ou paradoxo, procedimento muito apreciado pelos poeta barrocos. Segundo o escritor, o paradoxo não é apenas um efeito de linguagem, mas é uma condição que atravessa toda sua experiência de vida:

Penso sempre em termos daquilo que mais marca a minha vida, o paradoxo, a contradição. Sou cego e já enxerguei; sou "poeta da crueldade" e denuncio

a violência; sou escatológico e sinto nojo dos políticos. Assim, não me limito a contestar valores anteriores ou polemizar com determinada postura estética. Faço questão de conciliar opostos, combinando, por exemplo, a forma clássica do soneto ou da glosa com a gíria da periferia ou o baixo calão. A escolha do molde está diretamente relacionada com a questão temporal: quando a maioria segue a tendência vanguardista, a vanguarda já não é ruptura. Mais questionador é o que faço: adotar o soneto quando muitos o consideram ultrapassado e preferem (ou só são capazes de) adotar o verso livre...<sup>57</sup>

Na opinião de Glauco Mattoso, pensamentos dualistas e maniqueístas são redutores da realidade. Além disso, coerência e raciocínio lógico cartesiano ou dialético também são empobrecedores. Para ele, é o oxímoro que propicia a nossa capacidade de "duplipensar positivamente", não a serviço da opressão, de acordo com George Orwell, mas como forma de ampliar nossa percepção do mundo.

Cada vez mais me convenço de que o universo lógico no qual raciocinamos não é apenas dicotômico, como as noções binárias de cibernética, nem apenas maniqueísta, como os conceitos éticos da história, mas sim oximorônico. Ou seja, a dialética da contradição humana se sintetiza em cada indivíduo, que passa a ser, assumidamente ou não, mocinho e bandido ao mesmo tempo, médico num momento e monstro no outro instante. Daí porque insisto em desmascarar no sádico o impulso masoquista e vice-versa, ou em desmascarar nos humanistas o que chamo de "desumanismo".<sup>58</sup>

Este seu gosto pelo paradoxo levou Pedro Ulysses Campos a criar o termo "barrockismo" (mistura de barroco com rock) para designar a atitude estética de nosso escritor de misturar procedimentos preciosistas com temas vulgares e de mau gosto, entre outras misturas, como por exemplo o erudito e o popular, o tradicional e o contracultural, o arcaísmo e a experimentação. Além disso, há outros aspectos da estética barroca, além do oxímoro, também presentes na obra do escritor paulistano, tais como o gosto pelo excesso, o exagero, a bizarrice, a sensorialidade, o sincretismo e a irregularidade.

Ao observarmos também nesta literatura toda uma irreverência e uma forte atitude subversiva, descentralizadora e carnavalesca, pode-se dizer que Glauco Mattoso se aproxima do conceito de neobarroco ou barroco latino-americano, termo cunhado por Haroldo de Campos e Severo Sarduy, que o definem da seguinte maneira:

<sup>57</sup> MATTOSO, Glauco. Entrevista publicada em *Teresa*. **Revista de Literatura Brasileira** [10/11]. São Paulo: 2010, p. 43. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/issue/view/8766/showToc>>. Acesso em: 8 nov. 2016.

<sup>58</sup> MATTOSO, Glauco Mattoso. Entrevista a Caio Gagliardi & Pedro Marques. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com.br/GlaucoMattoso.htm>>. Acesso em: 29 fev. 20017.

Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica (apud LABRIOLA, 2008, p. 164).

Além de ser possível aproximar Glauco Mattoso do Neobarroco ou Barroco Latino-Americano, é possível também perceber em sua obra uma clara atitude anticolonialista, no sentido de estabelecer uma forte crítica ao pensamento humanista e liberal burguês.

Haveria muito mais o que escrever sobre nosso escritor nesta apresentação de sua trajetória biográfico-literária, até porque esta continua a pleno vapor e é bem possível que neste exato momento ele esteja no mínimo elaborando mais um de seus poemas ou o postando no facebook. No entanto, o que foi dito até aqui já é o suficiente para constatar a relevância da obra de Glauco Mattoso. Encerro ludicamente o capítulo lembrando alguns dos inúmeros rótulos que se lhe foram atribuídos: cego, gay, *queer*, podólatra, sadomasoquista, marginal, maldito, obsceno, pós-concreto, pós-moderno, poeta da crueldade: “Todos esses rótulos estão corretos. Eu próprio me coleí mais alguns: pornosiano, barroquista, deshumanista, anarchomasochista, entre outros. Mas, para melhor sintetizar todos eles, pode me chamar de pós-maldito...”<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Retirado de matéria publicada no site da Editora Saraiva, intitulada *Glauco Mattoso, poeta da crueldade*. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10588>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

### **3 A CORTE IMPERIAL CARIOCA, O ROMANCE OITOCENTISTA E SEUS PRECURSORES**

#### **DESVIRTUADO**

Mulher nenhuma foi, como Justine,  
usada e abusada tantas vezes,  
por monges, por bandidos, por burgueses...  
Quem mais lhe chegou perto foi Pauline.

A “História de O”, porém, melhor define  
escravas femininas como reses  
treinadas a chicote. Esses franceses!  
Não há no mundo quem os recrimine!

Tratar mulher a relho é uma delícia  
só comparável ao pudim  
de leite condensado, ou a carícia

Da língua sobre o pênis. Quanto a mim,  
Sonhei que atrás das grades da polícia,  
A nata dos ladrões me trata assim...

Glauco Mattoso

### 3.1 O processo de modernização do Rio de Janeiro oitocentista

A escravidão estava em toda parte e em lugar nenhum.

Ricardo Salles, *Nostalgia Imperial*

De certa forma incompatibilizado com as elites nacionais, e sem contar com "o povo", até hoje uma categoria à margem de qualquer direito entre nós, Alencar manifestou sua preocupação com a "hipótese Brasil" e com as dores da nacionalidade em um terreno singular.

Se na França "[o] povo" identificado com 'a nação' era um conceito revolucionário, mais revolucionário que o programa liberal-burguês que pretendia expressá-lo", Alencar, no Brasil, dispunha apenas do programa, contraditório, de uma burguesia incipiente, cujo florescimento, no início do século, era marcado por uma face tênue em que a nação brasileira era uma hipótese encravada na tradição portuguesa transplantada, por motivos político-econômicos europeus, para terras tropicais.

Tematiza-se e problematiza-se, nas narrativas de Alencar, a diferença que importa ao pacto social do Estado-nação recém-formado: a sutil distinção entre os que podem ocupar os domínios e fundar cultura e civilização – os que atribuem o valor de mercado, sem serem mercadorias – e aqueles que, pertencendo à terra, são condenados ao silêncio, à exclusão, à solidão. Diferentemente de como tem sido lido, o romance de Alencar narra, com mestria, os vazios e fraturas sob os quais se engendram os estigmas de nossas marcas identitárias.

Lucia Helena, *A Solidão Tropical*.

A história oficial conta que o Rio de Janeiro já era a sede da administração colonial desde 1763, mas foi a chegada da família real portuguesa em 1807, acompanhada de aproximadamente dez mil pessoas, que deu início a um forte desenvolvimento da cidade. Além de órgãos administrativos, D. João VI criou no Brasil a Escola Anatômica e Médica do Rio de Janeiro, a Academia Real Militar, o Arquivo Militar, a Biblioteca Real, a Imprensa Régia, o Horto Real (Jardim Botânico), o Real Teatro de São João e o Banco do Brasil.

Outro relevante fato cultural foi a chegada, em 1816, da Missão Artística Francesa, o que possibilitou a fundação da Academia Real de Belas-Artes. Além de portugueses e franceses, muitos estrangeiros foram se estabelecendo na Corte, como os holandeses, alemães, dinamarqueses, suecos, italianos e especialmente os ingleses. Boa parte desses imigrantes passaram a formar na cidade uma classe média de profissionais e artesãos qualificados que lhe permitiram um forte desenvolvimento urbano.

A derrocada do monopólio comercial português promoveu toda uma reeuropeização da cultura brasileira. Coube especialmente à Inglaterra e à França

fazer o papel de pontas de lança deste processo, intensificado ainda mais pela vinda de inúmeros imigrantes dessas nacionalidades para o Brasil. Aqui, os franceses se especializaram no comércio da moda e do luxo; os ingleses, por sua vez, concentraram-se nos produtos de sua revolução industrial, destacando-se sobretudo como técnicos, engenheiros e também como médicos. Chegando no Rio de Janeiro, os de origem francesa instalaram-se principalmente em ruas como a do Ouvidor, enquanto os britânicos buscavam ruas mais largas, como a da Alfândega, que possibilitassem as idas e vindas de suas mercadorias mais pesadas: produtos de ferro, cobre, vidro, móveis, instrumentos e maquinários de toda sorte. Mas também comercializavam lã, sapatos, louça, talheres, roupas, colchões etc.

Os ingleses, quase tanto quanto os franceses, madrugaram, sob a forma de piratas, aventureiros e negociantes, nas praias da América tropical descobertas por portugueses e espanhóis. E distanciando-se dos franceses, por largos anos seus rivais, os ingleses acabaram alcançando entre nós, sob forma de negociantes e técnicos, uma preponderância econômica que, ostensiva nos dias de Dom João VI regente e depois rei – quando aquela predominância assumiu aspectos francamente imperialistas e não apenas imperiais – acentuou-se de 1835 a 1912, para só então começar a declinar lentamente, vencida pela expansão norte-americana e minada pela alemã (FREYRE, 2000, p. 46).

Justamente o ímpeto imperialista do inglês, somado ao seu ar muitas vezes esnobe, à sua autoritária oposição ao tráfico negreiro e ao ressentimento que os portugueses nutriam por eles, acabou criando no Brasil uma certa hostilidade brasileira contra este imigrante, que muitas vezes ganhava fama de vigarista<sup>60</sup> e "de pouco dotado de potência sexual ou excessivamente frio com as mulheres, sempre abandonadas pelos esportes e pelas bebidas, pelas máquinas e pelos livros" (FREYRE, 2000, p. 63). Por outro lado, também se comentava sobre a vida dissoluta que alguns aqui levavam, "com mulheres da rua, excessos de álcool, libertinagem" (FREYRE, 2000, p. 115). Já os franceses, por sua vez, eram comumente vistos como o ápice do bom gosto e do refinamento, de modo que a Corte e a elite brasileira oitocentista se esmeravam em copiar seus hábitos, regras de etiqueta e modismos.

É com o interessado apoio da Inglaterra que D. Pedro I formaliza a independência do Brasil em 1822, surgindo a tarefa de construir um Estado nacional que organizasse o país e garantisse sua unidade. No entanto, a colônia brasileira, extremamente heterogênea, estava muito longe de se configurar como nação. A

---

<sup>60</sup> Um exemplo desta fama pode ser encontrado na peça *O inglês maquinista*, de Martins Pena.



emancipação do país, ressalta Miriam Dolhnikoff (2017, p. 8), não foi de modo algum a luta de uma nação pela sua liberdade. "Fez-se a independência praticamente à revelia do povo", explica Caio Prado Júnior. E "se isto lhe poupou sacrifícios, também afastou por completo sua participação na nova ordem política. A independência da nação brasileira é fruto mais de uma classe que da nação tomada em conjunto" (PRADO JR., 1972, p. 48).

Entre 1822 e 1840, incluindo o Período Regencial, o país viveu anos bem instáveis, com enorme flutuação política e uma série de rebeliões. Nesta fase de transição, surgem os dois grandes partidos imperiais, o Conservador e o Liberal, e este último apressa a ascensão de D. Pedro II ao trono, com catorze anos de idade, em 1840. Entre os principais conspiradores do "golpe da maioria" estava o senador cearense José Martiniano Pereira de Alencar, pai do nosso principal romancista do período romântico. Toda uma política se organiza a partir da maioria com o intuito de concretizar a organização do Estado brasileiro, que beneficiará sobretudo a aristocracia rural, especialmente o setor exportador. Os grandes fazendeiros passam inclusive a ser agraciados com títulos de nobreza, surgindo os "barões do café". Nas palavras de Caio Prado Júnior, neste período vinha ocorrendo

a decadência das lavouras tradicionais do Brasil – cana-de-açúcar, tabaco, algodão – e o desenvolvimento paralelo e considerável da produção de um gênero até então de pequena importância: o café, que acabará por figurar quase isolado na balança econômica brasileira [...] Já na primeira metade do século XIX o centro-sul irá progressivamente tomando a dianteira das atividades econômicas do País. E na segunda chega-se a uma inversão completa de posições: o Norte, estacionário, senão decadente; o Sul, em primeiro lugar, em pleno florescimento (PRADO JR., 2012, p. 98).

A partir de 1840, a comercialização deste produto gerou grande prosperidade econômica, sendo também um grande estímulo à industrialização, bem como à urbanização. O Rio de Janeiro era o escoadouro natural da produção cafeeira do Vale da Paraíba para os mercados internacionais. A mão-de-obra responsável por esta economia era essencialmente negra, o que criou uma demanda cada vez maior de tráfico escravo. No período compreendido entre a vinda da família real para o Brasil, em 1808, e a proibição do comércio negreiro intercontinental, em 1850, calcula-se a chegada de um milhão e meio a dois milhões de escravos no país. Com a nova lei, houve um deslocamento interno de cerca de cem mil cativos para trabalhar na zona cafeeira do centro-sul do país.

O Rio de Janeiro possuía o maior contingente de escravos do continente

americano. A maioria trabalhava nas lavouras, mas boa parte permanecia na cidade para trabalhar em transportes de carga e de passageiros, no comércio ambulante, em atividades comerciais, nos serviços domésticos etc. O desdém pelo trabalho manual fazia com que muitas famílias brasileiras, mesmo as menos abastadas, fossem proprietárias de escravos ou os alugassem. Havia inclusive casos em que mesmo ex-escravos também mantinham seus próprios cativos. Além disso, quanto maior a quantidade de negros que uma família possuísse, maior era seu *status* social. Gilberto Freyre conta que nas casas urbanas da classe alta, tipicamente brasileiras, o número de escravos variava, em média, entre quinze a vinte:

Escravos havia em quantidade. O conjunto de servos de um sobrado tipicamente patriarcal compunha-se, no Brasil do meados do século XIX, de cozinheiros, copeiros, amas de leite, carregadores d'água, moleque de recados, mucamas. Estas dormiam nos quartos de suas amas, ajudando-as nas pequenas coisas do *toilette*, como catar piolhos, por exemplo. Às vezes, havia escravos em exagero (FREYRE, 2009, p. 82).

No entanto, como os cativos passaram a valer cada vez mais em virtude da extinção do tráfico internacional em 1850, os menos afortunados foram se desfazendo deles, em geral vendendo-os para os grandes produtores agrícolas, que se viam cada vez mais desabastecidos de mão-de-obra para o trabalho nas lavouras. Aos poucos, os imigrantes, em especial os portugueses, foram assumindo os serviços antes realizados pelos negros, especialmente quando da Abolição da Escravatura, em 1888.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz (1998), ao longo do século XIX os cativos representavam de metade a dois quintos do total de habitantes da cidade do Rio de Janeiro. Com base no *Almanak Laemmert*, a historiadora afirma que em 1851 a Corte reunia "a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano: 110 mil escravos em 266 mil habitantes" (SCHWARCZ, 1998, p. 116). Quase metade da população carioca era de escravos e uma boa parte de pardos e libertos. As pessoas de cor branca não ultrapassavam os 30% da população fluminense. Ainda assim, havia um forte projeto de embranquecimento da nação, sendo o negro visto como um ser inferior, que precisaria passar por um processo de miscigenação com a raça europeia para alcançar o *status* de cidadão civilizado. Segundo Ricardo Salles,

a escravidão brasileira foi capaz de produzir o mito de uma certa benevolência. Na verdade, ela produziu uma imagem de que havia uma ponte entre os mundos dos senhores e dos escravos formada pela possibilidade de miscigenação racial e de ascensão social individual. É conhecida a

observação de Antonil de que o Brasil era "o inferno dos negros, o purgatório dos brancos e o paraíso dos mulatos". Não era tanto uma questão de se considerar a condição do escravo de um ponto de vista negativo. O que se ressaltava era a possibilidade desta condição ser superada. A ponte de mobilidade social do escravismo brasileiro tinha duas vias bem concretas, a alforria e o branqueamento (SALLES, 1996, p. 153-154).

Em 1844, a implantação do primeiro Código Comercial brasileiro e da Tarifa Alves Branco (que aumentou o imposto sobre produtos importados, tornando o mercado interno mais competitivo), somada à Lei Eusébio de Queirós em 1850 (a que extingue o tráfico negreiro) acabou acarretando novo período de prosperidade para a cidade do Rio de Janeiro. As toneladas de dinheiro antes empregadas na importação de escravos passaram a alimentar um surto crescente de novos negócios, favorecendo o desenvolvimento de indústrias nacionais. Aos poucos foram surgindo fábricas de diversos produtos – como tecidos, couro, sabão e papel, entre inúmeros outros bens de consumo –, e também bancos, caixas econômicas, companhias de seguro, empresas de navegação etc. Entre o início da década de 1850 até metade dos anos 1860, o Império se consolida no país e a economia alcança certa estabilidade, – o que leva a sociedade brasileira e, em especial a carioca, a viver uma grande euforia, "uma espécie de *belle époque* em ponto pequeno" (MACHADO, 2010, p. 23).

Em 1860, a Tarifa Alves Branco acaba substituída pela Tarifa Silva Ferraz. Esta medida favorecia os ingleses e convinha ao tradicional setor agrícola; no entanto, diminuiu as taxas de importação para máquinas, ferramentas e ferragens, prejudicando o processo de industrialização nacional conduzido pelo Visconde de Mauá, que acabou falido em 1875. Em 1864, quando estoura a Guerra do Paraguai (que vai durar até 1870), o Segundo Reinado começa a entrar em declínio. As camadas médias da população desejavam participar das decisões políticas do país e, ainda que muito marcadas pelos valores da aristocracia rural, começavam a expressar interesses próprios, entre eles o apoio à campanha republicana e à abolicionista. Em 1871 foi promulgada a Lei do Ventre Livre; em 1885, a muito criticada Lei dos Sexagenários; e somente em 1888 a Princesa Isabel assina a Lei Áurea. No ano seguinte, em 1889, é proclamada a República por meio de um golpe encabeçado por um setor do exército aliado às elites conservadoras, inaugurando-se no Brasil, de acordo com Ricardo Salles, a "tradição de intervencionismo militar":

A República que se consolidou – e o fez numa aliança entre os radicais republicanos e os fazendeiros paulistas –, significou o abandono da

construção monárquica de um projeto nacional hegemônico. A política dos governadores e os arranjos regionais implicaram num verdadeiro loteamento do poder. Houve como que um consórcio de interesses regionais em que o poder central foi diretamente instrumentalizado pela facção principal da classe dominante. Os radicais republicanos, que assistiram com contida raiva a posse de Prudente de Moraes, inauguraram uma tradição, que ainda teria grande influência posterior, de intervencionismo militar, tecnocrático e modernizador. Este reformismo distava muito do abolicionismo de base popular e que refletia e estimulava um papel ativo da população escrava. A tentação do caminho curto do poder pela via armada redundou invariavelmente no fracasso ou na composição posterior com os setores dominantes e conservadores (SALLES, 1996, p. 196).

Este golpe republicano não foi presenciado por José de Alencar, falecido em 1877, mas o anterior, o da maioridade, sim. Nascido em 1829, nosso escritor desde menino já acompanhava as tramóias políticas do pai, que era um dos líderes do Partido Liberal. Obtido seu intento, que era fazer D. Pedro II assumir o trono aos quinze anos (ou seja, antes da idade de 21 anos prevista pela Constituição de 1824), o pai do romancista retornou ao Ceará para assumir a presidência da província, enquanto a família permaneceria na Corte a fim de dar continuidade aos estudos dos filhos. Naquela época, uma parcela muito ínfima da população tinha o privilégio de ser alfabetizada. Os homens mais influentes e ricos tratavam de garantir estudo para os rebentos nas poucas escolas que havia no Rio de Janeiro (ou em São Paulo, ou, ainda, em Recife), de forma que estes pudessem obter diploma de curso superior, conforme requeria o "país dos bacharéis". Esta expressão surge diante do fato de que o setor burocrático, até então dominado por magistrados e militares, foi sendo paulatinamente tomado por profissionais liberais e advogados.

É justamente em 1850, quando a Corte Imperial passará por seu período de maior esplendor, otimismo e crença no progresso, que José de Alencar se forma em Direito. Nesta época, as últimas rebeliões provincianas chegaram ao fim e a Monarquia centralizadora se consolidava. A partir de 1853 foi estabelecida uma política conciliatória, que contribuiu para que o país entrasse em um período de certa estabilidade política favorável às elites. Além dos barões do café, estas incluíam grandes comerciantes e homens de negócio nacionais e estrangeiros, diplomatas, altos funcionários do Estado, militares de alta patente e profissionais liberais bem sucedidos. Estes passaram a construir casarões e palacetes nos melhores bairros do Rio de Janeiro – entre eles, Botafogo, Catete e Laranjeiras.

Consolidada a paz interna e aprimorado o governo parlamentar, afirmava-se a autoridade indiscutível do monarca, que soube resguardá-las – a paz e sua

autoridade – mediante o revezamento de partidos no poder e o respeito a um código de ética definido de acordo com seu conceito de moral e suas opiniões pessoais.

[...]

As cidades crescem e se modernizam, o comércio prospera, a nação ganha seu primeiro código comercial. [...]

A Corte se embeleza, as ruas ganham calçamento e um sistema de iluminação a gás, em substituição aos sombrios e fumarentos lampiões de azeite de peixe. Há uma rápida expansão da cidade no sentido norte, com a ocupação dos atuais bairros do Catumbi, Estácio, Rio Comprido e parte de Santa Teresa, e também em direção à Zona Sul, sobretudo Botafogo.

Imensas mansões são construídas neste bairro, bafejadas pela brisa marinha, cercadas de jardins em estilo inglês, com cocheiras e quintal com capim para os animais. O Rio de Janeiro fascina a todos os brasileiros e afirma-se como o grande centro de irradiação cultural e difusão dos ideais românticos (MACHADO, 2010, p. 17-19).

Por outro lado, os brasileiros de poucas posses – libertos, operários e artesãos europeus – habitavam bairros como Sacramento, Santana e Santa Rita, enquanto os miseráveis acabavam empurrados para as áreas pantanosas e insalubres da região. Na parte mais central e antiga da cidade, costumavam habitar em casas assobradadas as camadas médias da população. Estas vinham se formando conforme as novas demandas urbanas e administrativas e compunham-se de pequenos comerciantes, fabricantes modestos, funcionários públicos, oficiais militares, médicos e advogados. Segundo Lilia Schwarcz (1998, p. 116),

Era na cidade do Rio de Janeiro [...] que se sentiam mais de perto os resultados do final do tráfico, cujo capital passava a ser investido também em novas edificações e nas distintas lojas da corte. Na verdade, toda a urbanização da cidade vivia uma verdadeira revolução. O modelo era a Paris burguesa e neoclássica, mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e as ruas do trabalho escravo. Nos lugares de acesso mais fácil foram construídos palácios majestosos, edifícios monumentais e amplas avenidas. Destacavam-se os prédios da Academia Imperial de Belas-Artes e do Palácio do Comércio; as grandes avenidas que levavam ao Paço Real, em São Cristóvão – abertas um pouco mais tarde –, e os primeiros jardins públicos: o Campo de Santana e a Quinta da Boa Vista.

Em 1854, José de Alencar já atuava como advogado e também dava início a suas atividades jornalísticas no *Correio Mercantil*, no qual eram publicadas suas crônicas, em uma coluna intitulada *Ao correr da pena*. Entre inúmeros temas, nelas discorria sobre a vida social e cultural da cidade do Rio de Janeiro – dos bailes e teatros em especial –, revelando-se um arguto observador desta sociedade florescente. Assuntos políticos também eram abordados, e, entre as causas do escritor, estavam a democratização e uma maior representatividade eleitoral.

Embora antiabolicionista, Alencar não era indiferente à questão negra, tanto

que chegou a apresentar um projeto de emancipação dos escravos por meio indireto (RODRIGUES, 2001, p. 79-80). Neste sentido, deixa clara sua posição, ainda que nos dias de hoje possa nos parecer ingênua: "Nem nos meus discursos, nem nos meus escritos aplaudi a escravidão; respeitando-a como a lei do país, manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes por mim assinalada" (COUTINHO, 1978, p. 58-59).<sup>61</sup> Por outro lado, se este escritor considerava a escravidão uma barbárie a ser eliminada (mas de forma "natural e espontânea"), é difícil contestar o quanto também foi um partidário do patriarcalismo e do paternalismo, ainda que em sua literatura se encontrem brechas transgressivas.

Interessando-se sobretudo pelo Direito Constitucional, Alencar não apenas atuava politicamente por meio de seus artigos jornalísticos, como também se candidatou a deputado, sendo eleito em 1861, cargo para o qual várias vezes se reelegeu. No entanto, recusou-se a dar preferência ao partido do pai, o Liberal, optando por aderir ao Partido Conservador. Tornou-se Ministro da Justiça em 1868; dois anos depois, porém, desiludido e já bastante adoentado, abandonou a carreira política e o sonho de alcançar o posto de senador. Faleceu em 1877, vítima da tuberculose, deixando filhos e esposa, Georgiana Augusta Cochrane, filha de um médico inglês, justamente primo-irmão do Almirante Cochrane.

Mas muito antes de se casar (o que só ocorreu em 1864), desde sua transferência para o Rio de Janeiro em 1838, com apenas dez anos de idade, Alencar foi testemunha das inúmeras melhorias pelas quais a cidade passou. Tendo por modelo a Paris burguesa, a cidade carioca vinha se arborizando desde 1820; em 1847, regrou-se o tráfico de carruagens, carroças e ônibus, estabelecendo mãos de direção de trânsito; em 1853, as principais ruas receberam calçamento com paralelepípedo; em 1854, implantou-se a iluminação a gás, foi instalado o telégrafo e também construída a estrada de ferro que liga a Corte a Petrópolis; em 1859, surgiram os bondes puxados a burro; em 1862, inaugurou-se a rede de esgoto subterrâneo, entre outras medidas para combater a sujeira e o mau cheiro nos locais públicos.

Ao longo do século XVIII, até vésperas da Proclamação da República, a cidade fluminense, sede da corte, transformou-se em um verdadeiro "pólo centralizador e

---

<sup>61</sup> Para aprofundamento da questão, que não é objetivo deste trabalho, remeto à dissertação de mestrado de Ricardo Martins Rizo, *Entre deliberação e hierarquia, uma leitura da teoria política de José de Alencar*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-12022008-115233/pt-br.php>>. Acesso em: 05 out. 2017.



difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da 'boa sociedade', informa Lilia Schwarcz. "Não é à toa que enquanto as 'mocinhas casadoiras' sonhavam com as diversões da corte, os grandes fazendeiros do interior e de outras províncias temiam pela entrada dos seus filhos nas 'delícias da babilônia fluminense'" (1998, p. 110).

### 3.2 A vida burguesa na Corte Imperial

Uma noite passávamos eu e um amigo em frente ao Casino – em noite de grande baile – envolta nas harmonias vibrantes de uma orquestra se agitava a aristocracia dourada e ruidosa; – paramos – o meu amigo embevecido pela música e pelas luzes – em pé no lajedo lamacento devorava com o olhar aquele mundo luminoso e sonoro; eu contudo alheio ao que arrastava-o, fitava, não o baile, a festa, mas a massa esfarrapada sublimemente asquerosa da multidão que imóvel, em frente, ao relento, quedava-se em frente àquele espetáculo que era uma gargalhada horrível, irônica à sua fome, à sua nudez e fitando o povo – esse grande anônimo, que por isso não deixa de ser o maior colaborador da história – tirei da minha carteira e quase à luz que cintilava do crachat de sua majestade que lá estava, tracei estes versos, enquanto brilhava no cérebro este alexandrino – férreo e incisivo de Vitor Hugo: "O jongleurs! noirs par l' âme e par la servitude!..."

Euclides da Cunha, em registro feito aos 14 anos de idade, em 1883.

Entre os anos de 1840 a 1860 – ou mesmo até vésperas da Guerra do Paraguai, em 1867 –, o Rio de Janeiro viveu uma verdadeira febre por vida social e festas, buscando copiar os esplendores do Segundo Império francês (PINHO, 1970, p. 117). Nesta época, toda uma nova disposição de civilidade e de progresso tomava conta da cidade, embalada por uma aura romântica, que ora dava suporte e ora questionava a mentalidade burguesa que aos poucos ia se implantando entre seus habitantes.

O mundo dos passeios ao longo das avenidas foi-se intensificando com a introdução de novos hábitos de consumo. As mulheres de elite começaram a obter permissão para se expor publicamente, e assim passaram a percorrer as ruas para ver as vitrines, adquirir novos bens de consumo, encontrar as amigas – e também para serem vistas e cortejadas. Com as famílias, preferiam passear no Largo do Paço,



no Campo de Santana e na Quinta da Boa Vista. Também havia a opção do Passeio Público, que havia sofrido várias reformas, sendo reinaugurado em 1862 com a presença do Imperador.

Para compras, havia em especial a tradicional rua Direita, que misturava estabelecimentos de moda com simples armazéns de secos e molhados, e a rua do Ouvidor, mais elegante, onde se inauguraram grandes lojas de artigos de luxo, como a Desmarais, a Wallerstein, a Notre Dame de Paris e a de Bernardo Ribeiro. Todo tipo de produtos e serviços finos se ofereciam nesta rua: perfumistas, charuteiros, floristas, modistas, cabeleireiros, alfaiatarias, chapeleiros, sapateiros etc. Também surgiam cafés e confeitarias elegantes, como a Carceler, que servia sorvetes requintados.

"Palco para diferentes encenações", explica Lilia Schwarcz (1998, p. 108), "a rua do Ouvidor não só acumulava as lojas de moda como se tornava local privilegiado para o jogo simbólico de pertencimento a essa sociedade". Referindo-se a este espaço público, Wanderley Pinho (1970, p. 283) informa que "era um extenso corredor trescalante de ponta a ponta; caleidoscópio policromático em sedas, gaza, veludos; um tamanho exibir de luxos que o levava [um visitante estrangeiro] a dizer não acreditar em outra cidade da América onde as senhoras fizessem mostra de tanto fausto exagerado e excêntrico".

A rua do Ouvidor não era apenas centro comercial de luxo, mas também local de cultura e ponto de encontro de intelectuais. Além de ser bastante próxima do centro administrativo da cidade, nela se localizavam as sedes dos principais jornais e gráficas da cidade. As livrarias localizavam-se nas redondezas, sendo as mais famosas a Garnier e a dos irmãos Laemmert. Nesta época, cada vez mais se consumiam vários tipos de impressos: além dos jornais, também revistas, romances e folhetins importados, muitos traduzidos para o português. A maioria era literatura francesa, mas também muitos romances ingleses acabaram chegando no Brasil, boa parte deles traduzidos do francês. Além de livrarias e editoras, criaram-se locais de empréstimos de livros, sebos, gabinetes de leitura e sociedades literárias, como a Petalógica, fundada em 1853 por Paula Brito, "uma espécie de clube inglês, temperado com a malícia brasileira" (MACHADO, 2010, p. 72).

O movimento era constante na rua do Ouvidor inclusive à noite – isso quando não havia um concerto, um baile ou uma apresentação para se prestigiar num teatro ou numa agremiação associativa. Entre as casas de espetáculos que havia na cidade, destacava-se o Teatro Lírico, cujo prédio foi inaugurado em 1852, além dos teatros

São Pedro e o Imperial, pelos quais passaram vários artistas e músicos nacionais e internacionais. Quanto às inúmeras sociedades ou clubes, o mais famoso era o Cassino Fluminense, fundado em 1845. Todo este aburguesamento dos padrões de convívio surgia principalmente por influência da Paris de Napoleão III. No entanto, Gilberto Freyre faz notar que também havia grande influência da cultura inglesa:

Eram nos ingleses e nos franceses que principalmente se inspiravam os brasileiros mais sofisticados da época não só para sua convivência elegante – o chá à inglesa era então no Brasil uma instituição já brasileira – para suas modas de senhora – várias as modistas francesas no Rio de Janeiro e no Recife – para seus esportes mais nobres – o *turf* à inglesa foi no Segundo Reinado o esporte por excelência dos fidalgos de Pedro II, tendo sido famosas nos meados do século XIX as corridas de cavalos – como para suas leituras literárias e políticas. Na música e na pintura é que os modelos seguidos eram de preferência os italianos e os alemães (2009, p. 62).

Além das avenidas, teatros e clubes, muitos casarões, sobrados e palacetes particulares também promoviam encontros sociais. Esta também foi uma época em que ocorreram expressivos progressos na arquitetura urbana, no mobiliário e no modo de decorar as casas, de forma a proporcionar mais higiene, conforto e também sofisticação para os anfitriões receberem e impressionarem os convidados. No livro *Salões e damas do segundo reinado*, Wanderley Pinho conta que havia residências nas quais se recebia em dias fixos. Nestes serões, ofereciam-se ceias fartas e saborosas, concertos, recitais, jogos como o voltarete e também muita conversa e dança animada. Aniversários eram sempre justificativas para bailes e saraus, e sempre buscavam-se pretextos para reuniões e festas, como as noites de São João e de Reis, por exemplo.

Nesse contexto, as mulheres de elite começam a se expor publicamente e a ganhar novas funções. Além do papel de esposas modelares e de boas mães, responsáveis pela primeira educação de seus filhos, também passam a assumir o de anfitriãs, conforme o ideário burguês que começava a se delinear nas principais cidades brasileiras oitocentistas. Através de sua postura nos eventos sociais, elas também passaram a contribuir para o projeto familiar de mobilidade social ou de manutenção do *status*.

Nas recepções realizadas em suas casas, precisariam saber como tratar os convidados de seus pais e maridos, em reuniões cujo objetivo boa parte das vezes não era apenas o entretenimento e a consolidação de laços pessoais, mas também negócios e política. Conforme Wanderley Pinho (1970, p. 12): "Os salões do Segundo

Reinado exerceram esse grande papel de moderadores do canibalismo das facções, e não poucas vezes favoreceram, dentro dos partidos, as conciliações, prevenindo rompimentos, cicatrizando dissidências, mantendo a unidade disciplinada dos grandes corpos políticos, sem a qual não era possível o regime representativo parlamentar". Já nas palavras de Maria Ângela D' Incao,

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o *status* do grupo familiar mais e mais para cima.

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social (In: DEL PRIORE, 2007, p. 229-230).

Este novo contexto exige que a mulher aprenda toda uma nova maneira de agir conforme as conveniências burguesas. É preciso saber vestir-se, portar-se à mesa, cumprimentar, ser cortês, entabular conversas agradáveis, evitar ou contornar constrangimentos e, inclusive, escrever cartas polidas. Enfim, para apresentar-se em público, tornava-se necessário incorporar todo um novo conjunto de regras de comportamento, a fim de obter distinção e prestígio social.

Assim, a mulher passou a receber uma educação mais refinada, porém de caráter ornamental – as tais "prendas de salão": música, dança, bordado, orações, francês (e às vezes inglês), além de um pouco de literatura "amena". Para ensinar tais prendas às meninas e torná-las atraentes para os solteiros considerados bons partidos, as famílias abastadas da Corte geralmente contratavam preceptoras, muitas vezes francesas ou inglesas. Paralelamente, também surgiram escolas laicas para meninas, na maior parte das vezes também ministradas por estrangeiras.

A fim de ensinar o que era considerado elegante, também não faltaram manuais de etiqueta, adquiridos pelas classes médias e altas com avidez. "A sociedade tem também sua gramática", escreveu em 1845 o autor de certo *Código do bom-tom* que alcançou grande voga entre os barões e viscondes do Império", conta Gilberto Freyre (2013, p. 509). O sociólogo também comenta que estes nobres "para tomarem ares de europeus, não só deram para forrar os tetos das casas-grandes – até então de

telha-vã – como para adotar regras de bom-tom francesas e inglesas na criação dos filhos" (FREYRE, 2013, p. 509). A ideia destes brasileiros era vender ao estrangeiro a imagem de nação civilizada, ainda que continuássemos a ser um país escravocrata.

Praticamente indiferente às condições precárias em que vivia a maior parte da população brasileira, a sociedade fluminense de meados do século XIX prosseguia ostentando luxo e oferecendo inúmeras festas e recepções. Entre as mais famosas estavam as que ocorriam no Cassino. Inaugurado em 1845, este clube fluminense alcança a partir 1860 "uma nova era de luxo e de riquezas", conforme cronistas da época, mencionados por Wanderley Pinho:

As costureiras trabalhavam dia e noite; as casas de fazendas e modas Dazon, Wallerstein, Seurate Lacarrière quase esgotavam seus *stocks*; os cabeleireiros Charles e Niobey arrumavam em mil cabeças "penteados fantásticos, caprichosos, nunca vistos; os joalheiros Berard, Rosário & Irmão, Farani e Marin faziam vendas sobre vendas de colares, adereços, brincos, pulseiras, alfinetes, flores para o cabelo – jóias e jóias de ouro e brilhantes". Foi festa a pretender marcar época na vida elegante da Corte. Os cavalheiros apresentaram-se com casacas de casimira-cetim de novo corte dos alfaiates Raunier e Blachon, e, ao voejar das abas curtas na valsa rodopiante, mostravam que era possível existir, como dizia ironicamente um cronista: – "Sífides de bigode e pêra" (PINHO, 1970, p. 302).

Famosas eram também as festas oferecidas no palacete da Marquesa de Abrantes, no casarão da Baronesa de Bela Vista e na aprazível residência do Barão de Cotegipe. Foi em um baile na ampla casa do Senador Nabuco no qual José de Alencar conheceu a primeira grande paixão de sua vida, a rica herdeira Francisca Calmon Nogueira Vale da Gama. No entanto, ela acabou se casando com outro, de nobre família portuguesa, preterindo o escritor, na época ainda desconhecido.

Wanderley Pinho conta que a jovem teria desdenhosamente recusado uma dança ao nosso escritor, fato que o magoou intensamente: "Alencar amou uma rapariga que um dia o afrontou num baile, e dessa ofensa guardou amargores de que buscou libertar-se nas páginas dos romances *Diva* e *Senhora*, nos quais ora recorda um enleio amoroso que não fenecera, ora deixa reverter despeito e vingança que não esmoreciam" (PINHO, 1970, p. 171).

Os salões das ricas casas oitocentistas, como explica Lilia Schwarcz (1998, p. 113), eram locais privilegiados de encontro da elite carioca, tais como políticos, diplomatas, capitalistas, homens de letras e ciências, negociantes e donos de terra, acompanhados de suas distintas damas. Nestes eventos sociais, não apenas havia divertimento, galanteios e arranjos matrimoniais, mas também, como já comentado,

aconteciam acordos e desacordos políticos, além de serem locais de disputas de nível social e *status* cultural. Enfim, praticamente tratava-se de uma instituição brasileira, local por excelência de práticas civilizatórias.

Contudo, é preciso considerar, nas palavras de Gilberto Freyre, que "na suas condições materiais e, até certo ponto, na sua vida social, a maioria dos brasileiros dos meados do século XIX situava-se na Idade Feudal" (FREYRE, 2009, p. 60). Quanto à elite,

grande parte vivia, ainda nos meados do século XIX no fim do século XVIII. Só uns tantos homens, entre os quais se incluía o próprio Imperador, e umas poucas mulheres, como Nísia Floresta, tinham conhecimento, dentre os brasileiros natos, da Europa de John Stuart Mill, das saias rodadas, de Sir Charles Lyell, de George Sand, das carruagens inglesas de quatro rodas e de Pio IX. Isto é, participavam ativamente da cultura contemporânea. O que, sendo exato, significa que o Brasil dos meados do século XIX não era só constituído por vários Brasis, regionalmente diversos: também por vários e diversos Brasis quanto ao tempo ou à época vivida por diferentes grupos da população brasileira (FREYRE, 2009, p. 60-61).

### 3.3 A família patriarcal, a dupla moralidade e o comércio sexual

Como Engels observou, o termo "família" deriva de *famulus*, que quer dizer "escravo". O estatuto das mulheres enquanto indivíduos entrou na teoria liberal clássica como um dilema central. Para que as mulheres, como os escravos e as crianças, tivessem negados seus direitos à liberdade e à propriedade, um trabalho ideológico precisava ser feito. A solução está na distinção entre público e privado. Os teóricos liberais clássicos definiram como político o direito de estabelecer contratos na esfera pública, mas definiram a relação conjugal como pertinente ao âmbito da natureza e, assim, além do contrato. A soberania doméstica do marido sobre a mulher, e portanto, a exclusão das mulheres do individualismo possessivo, foi justificada como derivada da lei natural, não da lei política.

Anne McCLINTOCK, *Couro Imperial*.

No Brasil de meados do século XIX, ainda que se estabelecesse um culto ao ideário romântico, o que realmente vigorava com força era a mentalidade patriarcal, cujo rígido código de moralidade era seguido pela maior parte dos pais e maridos. Isso significa que a maior parte das mulheres brasileiras das famílias tradicionais dispunham de pouquíssima liberdade. Em geral, eram mantidas dentro de casa e na ignorância de quase tudo, exceto dos assuntos da vida doméstica.

Os casamentos comumente eram arranjados e vistos como uma forma de

ascensão social. O homem com quem a jovem, de pouco mais de treze anos, contraía matrimônio, raramente era de sua própria escolha – o que era perfeitamente aceitável segundo a rigorosa moral da época. A decisão era de seus pais ou simplesmente de seu pai, explica Gilberto Freyre.

Um viajante estrangeiro descreve como se faziam os pedidos de casamento. "Certo dia o pai entra na sala de visitas, acompanhado por um cavalheiro desconhecido, às vezes já quase velho ou já maduro. – *Minha filha*, adverte ele, *este é o seu futuro esposo*". Algumas vezes o "futuro esposo" era uma surpresa agradável – um jovem pálido, de vinte e três a vinte e cinco anos – para uma menina de catorze ou quinze – com um rubi de Bacharel em Direito ou uma esmeralda de Doutor em Medicina cintilando no dedo esguio, bigodes perfumados, cabelos amaciados ou abrilhantados pelo cosmético da moda, um herói que escapara de alguma luzente oleografia germânica ou das páginas de uma novela de Macedo. E o amor romântico desenvolvia-se entre os noivos. Mas, outras vezes, o "futuro esposo" era um *nouveau riche* português, gordo, nédio, já de meia-idade – para menina igualmente de quatorze ou de quinze anos –, pescoço curto e mãos grosseiras. Talvez, no íntimo, pessoa muito delicada. Mas, para uma moça sentimental da década de 1850, era um golpe de morte a figura de um noivo dessa espécie. Todavia, ela quase sempre o aceitava – por mais burguesamente redondo que ele fosse –, não passando tal casamento de ajuste entre os pais (FREYRE, 2009, p. 97).

Paralelamente ao patriarcalismo, e geralmente em conluio com este, era marcante a presença de uma austera religiosidade católica. Esta prescrevia a educação, os valores e o comportamento dos jovens, especialmente das meninas – cuja virtude, castidade e devoção se garantiria por uma exclusão máxima da vida social e pública, bem como por uma constante vigilância –, além de também justificar a rigidez na punição dos escravos.

A disciplina doméstica tinha como base o temor de Deus. Mas se este falhava, entrava vigorosamente em ação o chicote. A severidade era, frequentemente, exagerada. Rapazes de quinze anos eram castigados por ofensas que um pai de época posterior consideraria leves. Um filho solteiro de mais de vinte anos não ousava fumar na presença do pai. As moças nunca tomavam parte na conversa dos mais velhos, a não ser quando especialmente convidadas. Os escravos eram espancados quando surpreendidos em maus feitos; e punidos com o "tronco" ou com a "máscara", quando apanhados em vícios perniciosos ou em flagrantes de furto (FREYRE, 2009, p. 94-95).

Outra característica do sistema patriarcal, de acordo com Gilberto Freyre, estava em tentar fazer da mulher ao máximo uma criatura diferente do homem: "Ele o sexo forte, ela, o fraco; ele o sexo nobre, ela, o belo" (FREYRE, 2006, p. 207). Na visão deste sociólogo, o homem apreciava a submissão feminina, de modo a sentir-se mais forte e dominador, fazendo de tudo para preservá-la nessa condição. A partir do

Romantismo, esse aspecto parece acentuar-se ainda mais, surgindo o culto pela mulher frágil – culto este que se reflete na moda, nos costumes, na literatura, nas pinturas românticas e no erotismo das músicas açucaradas.

Em meados do século XIX um novo ideal de comportamento feminino começava a se impor, sobretudo porque a mulher passa a se expor mais publicamente, o que a obriga a familiarizar-se com todo um novo código de etiqueta e decoro social. Era preciso que fossem graciosas, tímidas, recatadas e inocentes, além de dominarem as tais prendas de salão já comentadas. Neste contexto, surgem os fetiches masculinos que cultuam nas moças os mimosos pezinhos, as mãos delicadas e a cintura estreita, características salientadas ainda mais pelo elaborado, pesado e sufocante vestuário feminino em voga na época.

Essa extrema diferenciação entre os gêneros também levou a um padrão duplo de moralidade, que permitia ao homem todas as liberdades sexuais, enquanto a mulher de elite em geral ficava restrita a reprodutora biológica do marido: "idolatrava-se a mulher pura – a mulher lírio – enquanto os desregramentos sensuais do homem só de leve eram reparados" (FREYRE, 2009, p. 85).

Em casas-grandes e sobrados patriarcais, não era raro o chefe da família engravidar suas escravas, assim também como ocorria de os filhos do proprietário se iniciarem precocemente na sexualidade com as cativas. Em alguns casos, inclusive, "a senhora da casa, generosa e tolerante, criava os filhos mulatos do marido com os brancos e legítimos" (FREYRE, 2009, p. 85). Dessas uniões dos homens brancos com as negras, "nasceram aqueles mestiços ladinos que, mesmo durante os últimos decênios do Império, galgariam as proeminências do poder político, e dariam à República alguns de seus melhores líderes", observa Gilberto Freyre (2009, p. 86).

Em contrapartida, naquela época, uma branca envolver-se sexualmente com um negro não era algo que se admitisse – e nem há registro histórico facilmente encontrável sobre o assunto. Há alguma coisa sobre relacionamentos de brancas com mulatos livres, como foi o caso de Machado de Assis e Carolina Augusta Xavier de Novais, casamento que, aliás, sofreu oposição dos familiares desta. Para Gilberto Freyre, os mestiços – alguns educados na Europa e descritos como um tanto pernósticos –, representavam um grande atrativo sexual para as mulheres, inclusive as de elite, ainda que as famílias delas em geral se opusessem frontalmente a qualquer tipo de envolvimento das jovens com eles.



A distância, não só social como principalmente psíquica, entre a mulher branca e o escravo preto, foi sempre maior, no Brasil, do que entre o senhor branco e a escrava preta. [...] foi em grande parte através da mulher branca e fina, sensível ao encanto físico e ao prestígio sexual do mulato [...], através do amor da aristocrata sentimental, e às vezes sensual, e despreocupada de escrúpulos de branquidade, pelo mulato sexualmente mais atraente que o primo branco [...] que, durante o declínio do patriarcalismo, se fez, nas próprias áreas aristocráticas e endogâmicas do país, a ascensão do mulato claro e do bacharel ou militar pobre à classe mais alta da sociedade brasileira (FREYRE, 2006, p. 245-246).

Pela beleza física e pela atração sexual exercida sobre o branco do sexo oposto é que, em grande número de casos, se elevou socialmente o tipo mulato em nosso meio: pelo prestígio puro dessa beleza ou por esse prestígio acrescido de atrativos intelectuais, ganhos pelo homem na Europa ou, mesmo, em Olinda, em São Paulo, na Bahia, ou no Rio de Janeiro. O caso de tantos bacharéis mulatos – retóricos e afetados no traje, uns, outros tão à vontade nas sobrecasacas e ideias francesas e inglesas, como se tivessem nascido dentro delas. Alguns quase helênicos ou quase nórdicos em sua configuração intelectual e no seu próprio *humour* (FREYRE, 2006, p. 732).

Não ocorreu ao sociólogo que, optando por um cônjuge que não fosse o branco rico, mas sim um de menor prestígio social (que seria o caso dos mestiços), a mulher estivesse buscando um casamento de bases mais igualitárias, que lhe permitisse burlar um pouco o papel submisso que lhe era imposto nos casamentos mais convencionais. O sociólogo também explica que, por conta do espírito romântico e da ideia de casamento por amor, eram frequentes os casos em que as jovens deixavam-se raptar por rapazes que não seriam bem aceitos pelas famílias delas, muitas vezes por causa da cor.<sup>62</sup> Havia também casos de donjuanismo, e algumas viam-se, depois de seduzidas, abandonadas pelos pretendentes e moralmente arruinadas.

Não à toa surgem obras que pretendem alertar a jovem diante do perigo do sedutor e das ilusões românticas,<sup>63</sup> como é o caso de *Clara dos Anjos*, romance de feição realista-naturalista. Anterior a esta obra de Lima Barreto e ainda dentro da estética romântica, podemos também citar como exemplo a própria *A pata da gazela*. Por outro lado, também se culpavam os "maus romances", inclusive os de José de Alencar, os quais, "com 'certas cenas um pouco desnudas' e certos 'perfis de mulheres altivas e caprichosas [...]' podem seduzir a uma jovem inexperiente, levando-a a querer

<sup>62</sup> "Os pais nobres, no maior número dos casos, não queriam saber de casamentos senão entre iguais étnica, social e economicamente. E os iguais eram quase sempre os primos, o tio e a sobrinha, os parentes próximos. As filhas, porém, as iaiás dos sobrados, as sinhás das próprias casas-grandes de engenho, deixando-se raptar por donjuans plebeus ou de cor, perturbaram consideravelmente, desde os começos do século XIX, o critério patriarcal e endogâmico do casamento" (FREYRE, 2006, p. 246).

<sup>63</sup> Na esteira do romance europeu, que já havia produzido *Madame Bovary* (1856) e *O primo Basílio* (1878), por exemplo.

imitar esses tipos inconvenientes na vida real" (FREYRE, 2006, p. 249).

Em regra, às mulheres é a quem cabia preservar a virtude; aos homens, a honra. Honra infelizmente não no sentido de respeitarem os mais fracos (como as esposas, filhos e escravos), mas de se fazerem respeitar e obedecer. Tanto que não era incomum chefes de famílias tradicionais decretarem sentenças de morte a esposas ou filhas que parecessem não conservar a compostura casta e virtuosa que delas se exigia. Outro aspecto que Gilberto Freyre também destaca é o de que, naquela época, a "pureza" da senhora branca apoiava-se em grande parte na prostituição da escrava negra.

Em outras palavras, por trás de tanto moralismo, o que havia mesmo era muita hipocrisia e bastante libertinagem. Além das relações carnavais que ocorriam entre brancos e negras dentro da própria casa, também havia no Rio de Janeiro as ruas de comércio sexual, como a do Sabão e a da Alfândega, "ainda piores do que o Manguê carioca: escravas de dez, doze, quinze anos mostrando-se às janelas, seminuas; escravas a quem seus senhores e suas senhoras (geralmente *maitresses de maison*) obrigavam – diz-nos um escrito da época – 'a vender seus favores, tirando desse cínico comércio os meios de subsistência'" (FREYRE, 2013, p. 538).

Além disso, o rótulo de prostituta também acabava sendo atribuído às mulheres que não eram casadas, mas mantinham relações sexo-afetivas contingenciais. Paralelamente, como as oportunidades de emprego eram reduzidas e mal remuneradas, o meretrício acabava por se tornar uma opção atrativa, tanto para negras libertas como também para brancas pobres, além das estrangeiras. Estas vinham principalmente dos Açores e da França, mas também da Espanha e da Itália, aliciadas pela perspectiva de clientela abundante e dinheiro fácil. Isso porque encontravam no Brasil um número expressivo de clientes em potencial, em virtude da grande imigração de rapazes (solteiros ou que deixaram para trás as famílias), havendo no país uma presença bem maior de homens que de mulheres (ENGEL, 1989, p. 26).

Quanto a relações homoeróticas, estas já tinham sido testemunhadas pelos primeiros colonizadores que aqui desembarcaram, surpresos ao constatarem que o "vício italiano" (como nomeavam o "pecado" da sodomia naquela época) já era praticado entre os habitantes das terras brasileiras. Conforme PRETES e VIANNA (2008), viajantes daquela época relatavam haver nas tribos ameríndias relações homossexuais tanto entre homens como entre mulheres (p. 330-331). De fato, ao

longo de todo o nosso processo histórico pode-se afirmar a existência da prática da pederastia e, com a urbanização, a da prostituição masculina, registradas por Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos*:

Considerável chegou a ser no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX a pederastia; especialmente no baixo comércio: entre aqueles portugueses que viviam vida um tanto à parte e, por economia, serviam-se de caixeiros, em vez de mulheres, para acalmar seus ímpetos sexuais. Para reduzir ou extinguir a prostituição masculina no baixo comércio, predominantemente lusitano, do Rio de Janeiro é que o cônsul de Portugal na mesma cidade, barão de Moreira, teria promovido em 1846, a importação de mulheres ilhoas (2006, p. 277).<sup>64</sup>

Nesta mesma obra, o sociólogo também menciona a existência de "atos lésbicos" entre sinhás e mucamas (FREYRE, 2006, p. 599). Além dessas referências, o escritor também menciona, em *Casa grande & senzala*, a preocupação de um médico higienista com o onanismo e a pederastia que se manifestavam nos colégios internos (FREYRE, 2013, p. 507). Tais temas acabam sendo realmente explorados e desenvolvidos é na literatura de influência naturalista que surge no Brasil a partir de 1881 – como a de Raul Pompeia, e também na de Aluísio de Azevedo e Adolfo Caminha.

Quanto à prostituição feminina, esta proliferava, não apenas entre negras e mestiças. Esta é estimulada ainda mais em 1857 com a inauguração do Alcazar Lyrique Francês, um tipo de café-concerto, ou ainda um "teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas" (MACHADO, 2010, p. 234), muitas delas meretrizes francesas. Uma grande leva delas, motivadas pela intensificação de casas de espetáculos noturnas no Rio de Janeiro, desembarcou na cidade em 1862. Já as judias da Europa Oriental chegam na cidade em 1867.

Rapidamente estabeleceram-se diferenças entre os dois grupos: as cocotes e as polacas. A historiadora Mary Del Priore explica que naquela época "'ser francesa' significava não necessariamente ter nascido na França, mas frequentar espaços e clientes ricos. Ser polaca significava ser produto de exportação do tráfico internacional do sexo que abastecia os prostíbulos das capitais importantes e... pobre" (PRIORE, 2006, p. 197).

É conhecido o estudo que o médico Lassance Cunha realizou em 1845, intitulado *A prostituição, em particular na cidade do Rio de Janeiro* (FREYRE, 2006,

p. 416). Nele, classificou as prostitutas em três categorias: as aristocratas ou de sobrado e até de palacetes; as "de sobradinho" ou de rótula; e as da escória, que atendiam, conforme o médico, em "nauseabundas habitações pertencentes a negros quitandeiros" ou nos "fundos de barbearias, que por módico preço eram alugados" (PRIORE, 2006, p. 198).

Já as primeiras (as de sobrado), mantidas por ricos políticos e fazendeiros, ficavam instaladas em belas casas "forradas de reposteiros e cortinas, espelhos e o indefectível piano, símbolo burguês do negócio" (DEL PRIORE, 2006, p. 196). Era bastante comum também encontrá-las em teatros, cafés, confeitarias e também fazendo compras em lojas de artigos de luxo. Quanto às de segunda classe, atendiam em hotéis, pensões ou em "casas de costureiras", localizadas tanto nas regiões mais centrais da cidade (nas ruas do Passeio, do Ouvidor e Gonçalves Dias), mas também nas regiões do Catete, Botafogo e Jardim Botânico.

Aí o roceiro rico, o filho do senhor de engenho, o rapaz de fortuna encontravam não só estrangeiras como mucamas ou mulatinhas, ainda de vestido curto, meninas ou meninas. À noite, esperavam clientes ao longo das paredes nas avenidas mais importantes, mercados e praças. Por que casas de costureiras, se perguntará o leitor? Porque era comum que mulheres que tinham esse ofício, assim como tintureiras, lavadeiras e cabeleireiras, conservassem seu trabalho embora tivessem ligações passageiras" (DEL PRIORE, 2006, p. 198).

Todo esse contexto de permissividade não ficava isento do transtorno provocado pelas doenças venéreas, que atingia a todos, pobres e ricos. O mesmo médico Lassance Cunha escreveu, em 1845, que a sífilis era tão comum no país "que o povo a não reputa um flagelo, nem tampouco a receia" (FREYRE, 2013, p. 401).

Isso também não impedia os estudantes de buscarem experienciar o desregramento e a devassidão em noitadas byronianas. Conta-se, em tom de quase lenda, que estudantes de Direito do Largo São Francisco, onde José de Alencar estudou, teriam fundado em 1845 uma enigmática Sociedade Epicureia, inspirados no poeta ultrarromântico inglês Lord Byron (AMORA, 1986, p. 159). Dela teriam feito parte escritores como Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa.

Esta sociedade promovia o encontro desses jovens com prostitutas de todos os níveis, no intuito de atravessar as noites na bebedeira e em orgias, que lembram aquelas descritas em *Lucíola*. No entanto, dizem que o romancista cearense não apreciava o convívio com esse tipo de amigos, preferindo isolar-se em companhia dos livros (NETO, 2006, p. 70).

### 3.4 Tecnologia de gênero e "resistência feminista" no Brasil do século XIX

Gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder.

Joan Scott

Por que a ciência nos é inútil? Porque somos excluídas dos cargos públicos; e por que somos excluídas dos cargos públicos? Porque não temos ciência [...] Eu digo mais, não há ciência, nem cargo público no Estado, que as mulheres não sejam naturalmente próprias a preenchê-los tanto quanto os homens.

Nísia Floresta

Se passa a ocorrer em meados do século XIX um afrouxamento da patrulha sobre as mulheres, por outro lado é criada toda uma tecnologia de gênero e toda uma biopolítica a fim de fazer com que elas aprendam a se comportar, por vontade própria, da forma considerada socialmente adequada, autovigiando-se. Para isso, surgiram inúmeros manuais de comportamento que se encarregaram desta disciplinarização, juntamente com toda uma mentalidade que lhes será transmitida tanto pela medicina higienista, quanto por meio de narrativas pedagogicamente elaboradas para o público feminino, como é o caso de muitos dos textos de José de Alencar.

Uma de suas obras em que este aspecto pedagógico se faz mais evidente é a peça *O que é o casamento?*, uma comédia em quatro atos publicada em 1861. Na décima cena há uma conversa entre as duas amigas, Clarinha e Isabel, em que esta, mais velha e mais experiente, censura e aconselha a outra, a qual não estaria mais conseguindo fazer o marido feliz:

ISABEL – Uma mulher bonita e inteligente como tu, Clarinha, *que não teve a desgraça de perder a estima de seu marido*, só não o obriga a amá-la, quando não quer.

CLARINHA – Gosto de te ouvir falar!... Henrique não pára em casa: anda sempre em caçadas, ou passeios. Volta fatigado e aborrecido; tudo lhe enjoa; tudo o contraria.

ISABEL – *E tu em vez de agradá-lo, e satisfazer-lhe todos os caprichos*, ficas arrufada, não é?

[...]

CLARINHA – Deveras não te entendo.

ISABEL – *Como amamos nós o homem que escolhemos e com quem nos casamos? Como moças que não conhecem o mundo, e apenas sabem da vida os sonhos doirados*. É um bonito romance que fazemos, todo cheio de emoções, de sorrisos, e de flores. Foi assim que eu amei Augusto e tu amaste Henrique.

[...]

O casamento mata esse primeiro amor que dura alguns meses, o primeiro ano quando muito. Desaparece a ilusão: o marido não é mais um herói de um bonito romance, torna-se um homem como qualquer outro, e às vezes mais ridículo, porque o vemos de perto.

[...]

Oh! nunca sofras, tu, Clarinha, o que eu sofri!... Mas Deus salvou-me. Amei meu marido.

CLARINHA – Como?

ISABEL – Amando, minha filha. Refugiei-me nessa afeição. Aí encontrei de novo o homem que eu tinha amado: associei-me a essa vida que outrora me parecia tão seca e tão egoísta: acompanhei-o de longe, e vi quanta generosidade e quanta delicadeza encobre a sua reserva. A minha solidão foi-se povoando: *o governo da casa, os cuidados domésticos, o desejo de tornar doce e cômoda a existência daquele que se dedicava à felicidade da família, deram-me as emoções mais agradáveis e mais puras que tenho sentido* (ALENCAR, 2011, p. 38-39, grifos nossos).

Não há neste trecho nenhuma crítica ao fato de as jovens apenas se cultivarem os "sonhos dourados" e a elas praticamente nada se ensinar a respeito do mundo real. A crítica se dirige ao fato de, depois de casadas, não se conformarem com o fato de a vida conjugal não ser aquele mar de rosas que o ideário romântico lhes havia prometido. Elas não apenas teriam de aceitar essa desilusão, como deveriam manter-se firmes no seu papel de boas esposas, dedicadas exclusivamente ao lar e à família, ainda que os maridos raramente permanecessem no espaço doméstico e lhes dedicassem alguma atenção.

Em se tratando de leitura, o que predominava na educação das mocinhas, inclusive nas instituições educacionais, era de fato essa literatura açucarada e alienante. O resultado é que a jovem tornava-se mesmo "muito romântica, algumas vezes criaturinha encantadora, lendo Sue, Dumas e George Sand, além de saborear folhetins, por vezes melífluos, quase sempre delicadamente eróticos, publicados então pelos principais jornais do Império para seu público feminino" (FREYRE, 2009, p. 95).

A princípio estas narrativas eram apresentadas por capítulos em colunas de periódicos, tais como a *Revista popular* (1859-1862) e *O jornal das famílias* (1863-1878), vendidos pelo sistema de assinaturas. Paralelamente, cada vez mais se popularizavam os romances folhetinescos, a maioria traduzidos do francês. Os escritores nacionais, seguindo a estética romântica, também passaram a publicar suas narrativas, ambientadas no Brasil, como é o caso de *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, que se tornou um grande sucesso editorial.

Embora a maior parte das publicações fosse de autoria masculina, inclusive as dirigidas para mulheres, não era raro encontrar ensaios, cartas e poemas de lavra feminina. E cada vez mais, ao longo do século XIX, começou a se fazer sentir a presença atuante da mulher na imprensa brasileira, a ponto de elas assumirem também os papéis de jornalistas e editoras, como vinha acontecendo há mais tempo na Europa (BUITONI, 1990).

Desde o século anterior, tanto francesas quanto inglesas, inspiradas no Iluminismo e nas Revoluções Francesa e Americana, empenhavam-se em redigir manifestos, fundar jornais, formar clubes políticos, enfim, mobilizar-se de diversas formas para questionar a posição subalterna da mulher, reivindicando uma educação mais apurada para elas, bem como a ampliação de seus direitos políticos (ALVES e PITANGUY, 1985, p. 32). Ou seja, na esteira europeia, questões feministas já estavam em debate no Brasil ao menos desde meados do século XIX.

Na Europa, a discussão é mais antiga. Como resultado da Revolução Francesa, foi aprovada em 1789 a *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, em que se defende que todos os seres humanos são livres e iguais de direito. No entanto, como é sabido, ainda que fosse considerada universal, esta declaração geralmente restringia-se ao homem branco, ocidental e cristão. Entretanto, já no ano seguinte, em 1790, o Marquês de Condorcet, conhecido abolicionista e também defensor do sufrágio feminino, publica uma obra intitulada *Pela admissão das mulheres ao direito à cidadania*, denunciando a discriminação contra a mulher (BADINTER, 1991).

Logo em seguida, em 1791, a francesa Olympe de Gouges propôs a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, reivindicando para as mulheres os mesmo direitos dos homens (ALVES e PITANGUY, 1985, p. 33-34). Neste manifesto, ela se opõe claramente à obra *Emílio, ou da educação* (1762), de Jean-Jacques Rousseau, um dos idealizadores do modelo de família burguesa, o qual passa a vigorar cada vez com mais força no Brasil ao longo do século XIX.

O mais popular dos filósofos iluministas considerava a mulher um ser inapto para uma educação completa e defendia a sua exclusão da esfera pública, circunscrevendo-a ao papel doméstico. Tal modelo familiar, fechado para o exterior e centrado no amor conjugal e parental, também é o que José de Alencar acaba por defender tanto na sua ação política, quanto na sua produção literária – ainda que, por outro lado, também colabore de certa forma para o empoderamento feminino, em obras como *Senhora*.



Outra ativista pioneira na luta pelos direitos da mulher foi a inglesa Mary Wollstonecraft. Segundo ALVES e PITANGUY (1985, p. 35-36), a escritora já teria publicado *A vindication of the rights of woman* em 1792. Desde 1788, ela colaborava ativamente com artigos para revistas, debatendo sobretudo a educação feminina. Embora já houvesse muitas manifestações contra a opressão das mulheres pelo menos desde o século XVIII, a primeira onda feminista teria se iniciado apenas em meados do século XIX, sem um marco específico, mas sendo bastante mencionada a Convenção dos Direitos da Mulher, que ocorreu em 1848 nos Estados Unidos (ALVES e PITANGUY, 1985, p. 45). Ainda na Inglaterra, também podemos mencionar o panfleto *Apelo de uma metade da raça humana, as mulheres, contra as pretensões da outra metade, os homens, de as conservar em escravidão política portanto civil e doméstica*, de William Thompson e Anna Wheeler, publicado em 1825.

No Rio de Janeiro oitocentista, embora não com a mesma intensidade que nos países mais desenvolvidos, a reivindicação pelos direitos civis da mulher também já se fazia presente. Prova da notoriedade de Mary Wollstonecraft e da circulação de suas ideias feministas na Corte imperial brasileira pelo menos desde 1844 é a sua menção numa das passagens da obra de estreia de Joaquim Manuel de Macedo, *A moreninha*. Em uma das conversas com o amigo Leopoldo, Augusto, o par romântico de Carolina, refere-se à namorada da seguinte forma:

a bela senhora é filósofa!... faze ideia! Já leu *Mary de Wollstonecraft* e, como esta defende o direito das mulheres, agastou-se comigo, porque lhe pedi uma comenda para quando fosse ministra de Estado, e a patente de cirurgião do exército, no caso de chegar a ser general; mas, enfim, fez as pazes, pois lhe prometi que, apenas me formasse, trabalharia para encartar-me na Assembleia Provincial e lá, em lugar das maçadas de pontes, estradas e canais, promoveria a discussão de uma mensagem ao Governo Geral, em prol dos tais direitos das mulheres [...] (MACEDO, 1995, p. 69).

Ainda que levada na brincadeira, a menção às reivindicações de Carolina reforça o caráter emancipado da jovem, que parecia aos olhos do rapaz bem mais interessante que as demais. Longe de ser frágil, passiva e fútil, a protagonista de *A moreninha* demonstra-se ativa, inteligente e espirituosa. Este interesse por mulheres sagazes e voluntárias também se observa em José de Alencar, principalmente em seu romance *Senhora* (1875).

Em suma, embora não haja nestas obras urbanas (de costumes) uma explícita defesa do avanço dos direitos civis das mulheres, ainda assim exprimem consciência dessa demanda, bem como simpatia por mulheres ativas e de personalidade

independente. Além disso, seus autores não parecem duvidar de que elas são tão sagazes, e portanto tão capazes, quanto qualquer homem. No entanto, fiéis à proposta romântica e burguesa, a realização do amor e do casamento é o objetivo principal dessas histórias, que acabam por reforçar a ideia de que o espaço por excelência da mulher é o doméstico.

Conforme pesquisa de Constância Lima Duarte (2016, p. 98-99), ao menos 143 jornais e revistas destinados às mulheres circularam no Brasil ao longo do século XIX, com muitos textos de autoria das próprias mulheres. Entre estes periódicos, alguns eram assumidamente conservadores e reforçavam o seu papel submisso, mas outros apresentavam tendências mais progressistas, reivindicando direitos civis para elas. O primeiro deles teria sido *O espelho diamantino*, que circulou no Rio de Janeiro de 1827, fundado pelo francês Pierre Plancher. Logo na primeira edição, o autor declara que "conservar as mulheres em estado de estupidez, pouco acima dos animais domésticos é uma empresa tão injusta quanto prejudicial ao bem da humanidade" (DUARTE, 2016, p. 99).

Uma das mulheres que mereceu notoriedade no jornalismo da época foi a educadora Nísia Floresta (1810-1885). Militante republicana e abolicionista, estreou no jornalismo em 1831, tendo seus primeiros artigos publicados no periódico *O espelho das brasileiras*, editado em Recife. Também colaborou em inúmeros outros jornais, como o *Correio mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*. Em 1832, Nísia Floresta lançou no Brasil o livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (uma tradução bastante livre de *Vindications for the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft).

Embora o seu feminismo pareça muito mais bem-comportado que o da inglesa – até porque o contexto brasileiro era muito mais patriarcalista e conservador –, ainda assim merece destaque a demanda por uma educação de qualidade para as mulheres. Na época, escolas públicas primárias para meninas menos abastadas já existiam oficialmente desde 1827, com autorização da Coroa. Porém, as escolas secundárias femininas eram bem mais raras, e Nísia Floresta foi uma das primeiras educadoras que investiu em propiciar este ensino para as jovens. Quanto ao ensino superior, apenas em 1879 o imperador D. Pedro II o abriu para as mulheres.

Algum tempo depois de ter saído do Recife e de ter morado em Porto Alegre, Nísia Floresta fixou-se no Rio de Janeiro, onde criou o Colégio Augusto em 1838, apresentando uma proposta pedagógica pioneira na educação feminina (DUARTE, 2010, p. 40). Mesmo enfrentando grande campanha contrária por parte da imprensa

conservadora, lutou para oferecer às meninas da Corte uma educação no nível dos melhores colégios destinados ao público masculino. O Colégio Augusto funcionou até 1856, mas nos últimos anos sem a presença da fundadora, que se mudou para a Europa em 1849. Nísia Floresta retornou algumas vezes ao Brasil, tendo publicado inúmeras obras que defendiam a causa, até sua morte, na França, em 1885.

Entre outras mulheres que faziam jornalismo em nosso país ao longo do século XIX, pode-se também citar a imigrante argentina Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875), responsável pela publicação semanal do *Jornal das senhoras*, lançado em 1852, e Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, que fundou o periódico *O belo sexo*, em 1862, ambos no Rio de Janeiro. Em 1875, também passou a ser publicado na Corte *O sexo feminino*, fundado por um grupo de mulheres com instrução secundária, sob liderança de Francisca Senhorinha da Motta Diniz (SOUTO, 2013). Neste periódico (o qual, aliás, tinha por assinantes o Imperador D. Pedro II e a sua filha Princesa Isabel), as autoras contestavam frontalmente o mandonismo patriarcal, bem como o comportamento domesticado das mulheres (MUZART, 2003) .

Outra ardorosa feminista de destaque nesta época foi a professora Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), parente do poeta (meia-irmã ou prima, não se sabe ao certo). Empenhada em denunciar a opressão e o descaso masculinos para com o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto, atuou na imprensa e também como dramaturga. É de sua autoria a notável peça intitulada *O voto feminino*,<sup>65</sup> que foi encenada em 1878 no Teatro Recreio Dramático, um dos mais populares do Rio de Janeiro na época.

A peça apropriava-se, numa linguagem cênica, do parecer negativo do ministro e também do artigo de um congressista favorável ao voto feminino (provavelmente Lopes Trovão) para criticar duramente o ridículo da resistência masculina em aceitar a participação da mulher na vida política. Apresentando as duas posições, a favorável e a contrária às mulheres, a autora buscava transmitir a esperança pela existência de congressistas homens sensíveis às mudanças nos papéis sociais. (SCHUMACHER e BRASIL, 2000, p. 301).

Na segunda cena, vemos o Conselheiro Anastácio em conversa com a esposa, D. Inês. Ele lhe cobra que cuide melhor da casa e pare de se interessar por jornais e política. Ela, por sua vez, anseia pelo dia em que a mulher possa conquistar seus

---

<sup>65</sup> Conferir artigo sobre Josefina Álvares de Azevedo, de autoria de Valéria Andrade Souto Maior, em que se encontra também o texto da peça teatral. Disponível em: <[https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525\\_arquivo.pdf](https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525_arquivo.pdf)>. Acesso em: 24 out. 2017.

plenos direitos civis, sonhando com uma carreira política para a filha, Esmeralda:

ANASTÁCIO – Para a senhora só são importantes as discussões de política, a literatura piegas desses franchinotes que andam peralteando pela rua do Ouvidor, as borradas dos pintores, os teatros, os partidos, e até os duelos! Senhora D. Inês, a senhora não se sai bem desta vez. Os duelos!

INÊS – Naturalmente. Então queria o senhor que assim não fosse?

ANASTÁCIO – Está visto. Ah! Mulheres!... Mulheres!...

INÊS – Já não estamos no tempo da mulher objeto de casa, escrava das impertinências masculinas.

ANASTÁCIO – Ora figas, senhora Inês!

INÊS – Estamos no fim do século XIX, em que o livre arbítrio faz de cada criatura um ser igualmente forte para as lutas da vida, ouviu?

ANASTÁCIO – Tá, tá, tá, tá. Oras figas! Qual lutas da vida! Qual livre arbítrio! Qual século XIX! Qual nada! A mulher foi feita para os arranjos da casa e nada mais!

INÊS – O senhor está me desacatando!

ANASTÁCIO – Ora figas! A senhora é que não está em si; perdeu a razão.

INÊS – Ah! Não quer que nós tenhamos direitos?!

ANASTÁCIO – Não, decerto. O pior é que a senhora já está transtornando a cabeça de minha filha, que anda-me também com as mesmas ideias.

INÊS – Sem dúvida alguma. E há de aproveitar muito, a nossa querida Esmeralda.

ANASTÁCIO – Há de ser muito divertido.

INÊS – Que bonito futuro está reservado à nossa filha!

ANASTÁCIO – Se for uma boa mãe de família...

INÊS – Há de ser; e também uma das melhores figuras de nossa política...<sup>66</sup>

### 3.5 O romance como forma de educar, moralizar e civilizar

Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubescceu como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretenciosa.

Tal é a força mística do pudor, que o homem o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher. Se a resistência irrita-lhe o desejo, o enleio casto, a leve rubescência que veste a beleza como de um santo esplendor, influem mágico respeito.

José de Alencar, Lucíola

Quanto ao romance, ao longo do século XVIII, tanto na Inglaterra como na França,<sup>67</sup> sabemos que o gênero se desenvolveu notavelmente, vindo a tornar-se o

<sup>66</sup> Disponível em: <[https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525\\_arquivo.pdf](https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525_arquivo.pdf)>. p. 17. Acesso em: 24 out. 2017.

<sup>67</sup> Aqui, atemo-nos a estes dois países, porque foram os que efetivamente influenciaram na formação do romance nacional ao longo do século XIX.

veículo literário preferido de expressão da burguesia, cujo interesse voltou-se principalmente para as intrigas de cunho doméstico e passional. Neste período, as formas romanescas multiplicaram-se, entre as quais podemos mencionar o romance realista, o sentimental, o epistolar, o psicológico, o filosófico, o gótico, o libertino, o pornográfico e o satírico – formas estas que se mesclaram entre si, já que a enorme plasticidade é uma das mais notórias características do gênero. Quando passou a ser comercializado na primeira metade do século XIX no Brasil, o romance já se encontrava consolidado como gênero literário de prestígio na Europa.

Como já vimos em subcapítulo anterior, livrarias, bibliotecas e gabinetes de leitura começaram a se instalar no Rio de Janeiro oitocentista, como é o caso da livraria Laemmert, inaugurada em 1828. Entre os anos 1833-1868, esta loja passou a situar-se na rua da Quitanda, mudando-se, em seguida, para a badalada rua do Ouvidor. Sua principal concorrente, localizada nas proximidades, era a livraria Garnier, inaugurada em 1844.

Todo esse comércio não se estabeleceu aqui à toa. À medida que o país foi se urbanizando, cresceu significativamente o número de leitores, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. Embora a maior parte da população brasileira permanecesse analfabeta, a situação nas capitais e em especial na corte carioca do Segundo Reinado era diferente. Conforme estudo de Alessandra El Far (2004), calcula-se que, na época, mais ou menos metade da população livre da cidade do Rio de Janeiro era alfabetizada e potencial consumidora de livros e romances:

Profissionais liberais, funcionários do governo ou de empresas privadas, burocratas, militares, clérigos, estudantes, comerciantes, mercadores, empregados das mais variadas funções fixas ou temporárias, dentre uma infinidade de outras ocupações, formavam uma complexa e diversificada faixa de pessoas, juntamente com suas esposas, filhos e agregados, que detinham a habilidade da leitura e algum dinheiro para se entreterem com o consumo de livros de baixo custo (EL FAR, 2004, p. 71).

Com o crescimento das cidades, não só o mercado de livros se tornou cada vez mais intenso, mas também se multiplicou o número de revistas e jornais periódicos, bem como os romances publicados aos capítulos em seus rodapés, conhecidos como folhetins. Autores como Eugene Sue e Alexandre Dumas estavam entre os folhetinistas mais populares. Porém, não apenas a literatura de origem francesa se comercializava por aqui. O romance inglês (inclusive de autores como Richardson e Fielding) também já se fazia bastante presente nas livrarias desde a

primeira metade do oitocentos, tendo influenciado notavelmente os escritores nacionais.

Em seu estudo sobre a formação do romance brasileiro, Sandra Vasconcelos (2002, p. 3) explica que

se a presença francesa chegou a ofuscar a inglesa, impondo-se ao longo do século, isso não impediu que, durante várias décadas, livros, cursos de línguas, métodos de ensino, romances e novelas tenham sido oferecidos ao público brasileiro, ainda que, no caso desses últimos, o mais das vezes importados via Lisboa, em tradução portuguesa, ou via Paris, traduzidos do francês. A França, portanto, além de oferecer seus próprios bens culturais, exerceu um papel preponderante como mediadora entre o Brasil e a Inglaterra, no que diz respeito à importação de romances.

Entre os vários estilos literários, o Romantismo rapidamente encontrou grande receptividade em nosso país, sobretudo por sua ênfase no nacionalismo e no culto à natureza, que muito convinham a uma nação recém-criada e com necessidade de afirmar sua identidade. Assim, o romance nacional oitocentista, fortemente influenciado pelo Romantismo, assumiu não apenas a tarefa patriótica, mas também a de “civilizar” os habitantes brasileiros – tarefas estas as quais José de Alencar certamente empenhou-se em realizar.

“Civilizar” significava implantar no Brasil os ideais burgueses, em especial o liberalismo político e econômico. Isso incluía a defesa do livre comércio, da propriedade privada, de uma intervenção mínima do estado, além de oposição ao absolutismo. As artes e a literatura foram amplamente estimuladas no sentido de dar amparo a este projeto.

Embora José de Alencar tenha entrado em confronto com D. Pedro II e muitos outros representantes da elite brasileira, é possível dizer que o escritor estava bastante alinhado aos valores burgueses que se buscavam implementar entre nós, sobretudo a defesa do casamento e da família – pilares da propriedade privada. Conforme Ian Watt (2010), “Na história da humanidade a severidade no tocante às relações sexuais tende a coincidir com a crescente importância da propriedade privada – a mulher deve ser casta para que o marido tenha certeza de que seu herdeiro será mesmo seu filho” (WATT, 2010, p. 168).

Durante o século XIX, a família passou a ser o exemplo das virtudes burguesas e a principal cooperadora nos interesses econômicos, pois era a base para os negócios e praticava uma política de casamento como estratégia comercial. A sensibilidade e a sexualidade passaram a ser cada vez mais confinadas à intimidade



doméstica e banidas do espaço público, à exceção do comércio de prostitutas, que eram bastante estigmatizadas e desprezadas socialmente. Aliás, quanto mais a castidade tornava-se um imperativo para as mulheres de família burguesa, mais estimulava-se o meretrício, estabelecendo-se a tradicional dicotomia, resultante da dupla moral machista, entre a santa e a puta – ou entre a *femme fragile* e a *femme fatale*, a “mulher anjo” e a “mulher demônio”, ou, ainda, entre a “rainha do lar” e a “mulher da rua”.

Por outro lado, para essas mesmas mulheres de família burguesa, fazia-se necessário o controle das emoções e o senso do pudor no espaço público, onde era preciso dominar a ideia de civilidade. Para apresentar-se em ocasiões sociais, criou-se todo um conjunto de regras de convivência e etiqueta. Surgem noções de higiene, boas maneiras e modas, que aprisionavam os corpos, em especial os femininos. O romance é o gênero que por excelência vai espelhar todo este novo contexto e muitas vezes assumirá o encargo de ensinar e reforçar estas regras, como é o caso dos romances de costumes alencarianos.

Além dos ideais familistas, do antiabsolutismo e do liberalismo político e econômico, outras propostas de origem iluminista também buscavam-se implementar na sociedade brasileira imperial, como as ideias de “progresso” e de “igualdade de direitos”. Na verdade, a ideia de progresso em geral acabava ocultando por trás de si uma autorização para que o homem branco continuasse com suas atividades predatórias em busca de lucros cada vez mais altos, expropriando e explorando negros e nativos indígenas. Poucas vezes tal ideia significou efetivamente levar qualquer tipo de benefício e de bem-estar à população como um todo. Ao contrário, o que se desejava no Brasil oitocentista, como se sabe, era conciliar as ideias liberais com a manutenção do regime escravocrata.

Quanto ao ideal de igualdade, obviamente restringia-se apenas aos homens brancos. Negros e nativos indígenas eram considerados bárbaros inferiores, que deveriam ser civilizados à força. Quanto às mulheres, também se negava a elas a maior parte dos direitos civis, como já vimos anteriormente. Elas deveriam se sentir realizadas na vida conjugal e no âmbito doméstico, em que estariam “protegidas” – afinal, constituiriam o “sexo frágil”. As mulheres também deveriam se sentir muito agradecidas pela maravilhosa oportunidade de casar-se, ocupar-se gratuitamente das tarefas domésticas, além de parir e educar rebentos; afinal, esta seria sua vocação “natural”, conforme pregava um dos mais famosos filósofos iluministas, Jean-Jacques



Rousseau (1712-1778), que muito inspirou o Romantismo, inclusive o de José de Alencar (cf. AQUINO DE SOUZA, 2015, p. 146-170).

Diferentemente de outros filósofos iluministas, que primavam pela razão, Rousseau foi um pensador que valorizou a sensibilidade e os sentimentos. Esse aspecto, bem como sua crença em que o homem é naturalmente bom (daí o mito do “bom selvagem”), embora sujeito a ser corrompido pela sociedade, influenciaram bastante a literatura alencariana. Este foi o caso da personagem Lúcia, protagonista de *Lucíola*, que, por ingenuidade e necessidade de amparo, acabou sendo levada à prostituição. E é também o caso do personagem Fernando Seixas, do romance *Senhora*, que se deixou aviltar por viver em uma sociedade de valores materialistas. No entanto, assim que teve uma oportunidade, conseguiu redimir-se e voltar a ser “um homem bom” e, sobretudo, um marido digno para a virtuosa e altiva Aurélia Camargo. Lúcia também retomou a vida virtuosa e casta: buscando redimir-se da sua entrega aos vícios, passou a viver uma vida de renúncia e mortificação.

O fato é que um grande número de romances, inclusive os alencarianos, foi produzido com um intuito doutrinário, o de reforçar no leitor – e especialmente *na leitora* – os ideais burgueses e inculcar-lhe um ideal de virtude, apresentando teor bastante moralista. Quando um novo romance nacional era lançado no Brasil oitocentista, não era incomum recaírem sobre ele críticas que lhe cobrassem este compromisso, prontas a condenar qualquer obra que pudesse ameaçar os valores puritanos.

Um exemplo deste tipo de crítica é fornecido por Sandra Guardini Vasconcelos, em seu ensaio intitulado “Leituras inglesas no Brasil oitocentista” (2002). Foi publicada na *Minerva Brasiliense*, em 15 de outubro de 1844, de autoria de Dutra e Mello e dirigida contra *A Moreninha* (publicada no mesmo ano), de Joaquim Manuel de Macedo:

O romance é de origem moderna; veio substituir as novelas e histórias que tanto deleitavam a nossos pais. [...] Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo [...]. Se o teatro foi justamente chamado a escola de costumes, o romance é a moral em ação [...]. Mas para que ele produza os benefícios que acabamos de admirar, cumpre que ele saiba guardar as regras que lhe são traçadas, que seja como uma colmeia de saboroso mel e não uma taça de deletério veneno. O povo em sua cândida simplicidade busca nele instruir-se, deleitando-se (GUARDINI, 2002, p. 283).

Outro exemplo deste tipo de crítica foi publicado no início de 1870 na *Vida Fluminense*, assinada por um certo Dr. Pancrácio, provavelmente pseudônimo de

Augusto de Castro, principal redator da publicação. Neste artigo, ele se queixava de que certas descrições de *A Moreninha* eram "feitas demasiado ao vivo, e há cenas verdadeiramente repugnantes. É levar muito longe a escola realista. O que se narra no capítulo LII do segundo tomo além de asqueroso, é, por natureza, de ignóbil inverossimilhança". O crítico conclui o texto afirmando que a obra era "sobejamente imoral para penetrar no lar doméstico" (MACHADO, 2010, p. 288).

Em outras palavras, havia uma expressiva cobrança no sentido de o romance ser capaz de instruir moralmente, bem como de incutir novos e adequados padrões de comportamento na recente classe burguesa brasileira, com grande receio de que o gênero fosse veículo de ideias "permissivas" e transgressoras. Nesta sociedade em formação, esperava-se que o romance assumisse o papel de instituidor ou reformador de costumes.

Nos periódicos em geral, havia a insistência na oferta de leitura com fundo moralizante ou de natureza instrutiva, evidenciando a existência de um projeto de educação para a sociedade com o fim de prepará-la para os novos tempos. A expectativa era a de que, no desfecho das histórias, a virtude fosse recompensada, mas que o vício fosse severamente punido.

Em suma, havia todo um controle principalmente sobre o que uma "mulher de família" poderia ler. No entanto, paralelamente, também coexistiam os livros que eram inteiramente proibidos a elas, sendo dirigidos apenas aos homens, e geralmente comercializados clandestinamente: os "romances para ser lidos com uma mão só", como veremos mais adiante.

É importante lembrar novamente que, ao longo do século XIX, a mulher passou a ser uma das principais consumidoras de romances e, em decorrência disso, era muitas vezes a ela que os romancistas se dirigiam quando elaboravam suas obras – e, sem dúvida alguma, este era o caso de Alencar. Basta conhecer seu ensaio intitulado *Como e por que sou romancista* (1998) para saber que ele se formou como escritor a partir do hábito de ler histórias para a mãe e outras parentas e amigas da família: "Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas, para não ficarem ociosas, as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra" – ou seja, o de "ledor", nas palavras do próprio autor. Em seguida, ele continua:

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes de nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas (ALENCAR, 1998, p. 29-30).

No geral, é bastante perceptível o projeto didático de Alencar em relação às suas leitoras, que ele buscava aconselhar e conduzir para uma vida segura de aceitação e reconhecimento social. Como na maior parte dos autores românticos, sua obra reforçava um ideal de mulher, bela e virtuosa, cujo objetivo central na vida deveria ser o de encontrar um bom casamento, daí a importância que o tema amoroso assume em seus romances, especialmente nos urbanos ou de costumes.

A este respeito, Nelson Werneck Sodré (1996, p 227) comenta: "Se a parte mais numerosa do público era constituída pelas moças casadouras e pelos estudantes, e o tema literário por excelência devia ser, por isso mesmo, o do casamento, misturado um pouco com o velho motivo do amor, a imprensa e a literatura, casadas estreitamente então, seriam levadas a atender a essa solicitação premente".

### 3.6 O romance sentimental: entre a moralidade e a licenciosidade

– Dizem que a água no vinho faz de duas bebidas excelentes uma péssima. O mesmo acontece à mistura da virtude com o vício. Torna o homem um ente híbrido. Nem bom, nem mau. Nem digno de ser amado; nem tão vil, que se lhe evite o contágio. Compreendo o que deve sentir uma mulher... o que sentiu uma amiga minha, quando conheceu que amava um desses homens equívocos, produtos da sociedade moderna.

– Essa amiga sua, que suponho conhecer, talvez preferisse que o marido fosse em vez de algum desses equívocos, pura e simplesmente um galé? – perguntou Seixas.

– Decerto. Se o marido fosse um galé, ela quebraria imediatamente a grilheta que a prendesse a ele, e se afastaria com morte n' alma. Mas eu...

– A senhora? – interrogou o marido vendo-a hesitar.

As pálpebras de Aurélia ergueram-se desvendando os grandes olhos pardos que deslumbraram Seixas. [...]

– Eu?... Não me importaria que ele fosse Lúcifer, contanto que tivesse o poder de iludir-me até o fim, e convencer-me de sua paixão e inebriar-me dela.

José de Alencar, Senhora.

Ainda que seus romances, sob os olhos de hoje, pareçam um tanto “cor-de-rosa” e moralistas, José de Alencar sofreu ataques e censura por parte de seus contemporâneos, que enxergavam obscenidades em suas obras. Este foi o caso, por exemplo, da sua peça teatral intitulada *As asas de um anjo* (escrita em 1857, apresentada em 1858 e publicada em 1860), cuja representação foi proibida (cf. SOARES, 2010, p. 61-62), e também do romance *Lucíola* (1862), que foi bastante repreendido por suas cenas eróticas, inclusive em uma crítica escrita por Joaquim Nabuco (cf. MARTINS, 2010, p. 26).

Segundo Ubiratan Machado,

com a encenação de “As asas de um anjo”, Alencar viveu uma situação inusitada, com um toque de escândalo, que o deixou revoltado. As duas primeiras representações da peça, a 30 de maio e 3 de junho, deram-se com a casa lotada, mas despertaram comentários indignados de vários espectadores, que consideravam a história crua demais.

A reação do público foi tão forte que o empresário mudou o programa, retirando de cena “As asas de um anjo”. O escritor protestou, mas só no dia 27 se realizaria a terceira récita. O teatro regorgitava. A indignação popular foi a mesma. Numa ação fulminante, que nunca havia ocorrido nos teatros da Corte, a polícia retirou a peça de cartaz (MACHADO, 2010, p. 372).

Nesta história de Alencar feita para os palcos, a inocente Carolina é seduzida e sequestrada por Ribeiro, e acaba tornando-se uma cortesã. Porém, depois de uma vida em que conhece tanto o luxo como a miséria, arrepende-se do caminho que tomou. Ao final, é perdoada pela família e, depois de hesitar por pudor, aceita o pedido de casamento do primo Luís, o rapaz virtuoso que sempre a havia amado. Um fato curioso a ser mencionado é que, no ano anterior, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, já havia sido encenada, com grande sucesso de público, no Ginásio Dramático, o maior da cidade na época, sem protestos. Talvez a razão pela qual o espetáculo de Alencar tenha causado tanto escândalo resida no fato de a protagonista decaída acabar tendo um final feliz, o que não ocorre na obra francesa.

Assim, alguns anos depois, o nosso escritor retoma a mesma temática em um de seus romances que ficou mais conhecido, *Lucíola*. Neste novo formato, Alencar tratou de mudar significativamente o final da história, aproximando-a mais de *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho (que, por sua vez, tem explícita intertextualidade com *Manon Lescaut*, do Abade Prévost, publicada em 1731). Dessa vez, ainda que a protagonista, Lúcia, tenha se arrependido profundamente de sua vida dissoluta, só encontra a redenção com a morte – como a Marguerite Gautier, de Alexandre Dumas Filho, e também como a Clarissa Harlowe, do romance de Samuel

Richardson. Em *Lucíola*, o final feliz que existia em *As asas de um anjo* – à moda de uma *Fanny Hill* (1748), de John Cleland – foi totalmente abandonado.

O tema da cortesã virtuosa apareceu na literatura do século XVIII como decorrência do romance sentimental, e seu maior patrocinador, segundo Kathryn Norberg,<sup>68</sup> é Restif de La Bretonne, para quem a prostituta é fundamentalmente boa: “É uma vítima desafortunada, uma menina pobre da classe popular, dominada e maltratada, doente física e, algumas vezes, espiritualmente, condenada a suportar o sadismo dos homens e da sociedade” (p. 243-244).

Como exemplo, a autora menciona a personagem Zéphire, de *Le paysan perversi* (1775), do próprio Restif, uma “prostituta com o coração de ouro”. Entretanto, a antítese da prostituta virtuosa existe: a libertina. É o caso da Fanny de Cleland e também o da Juliette do Marquês de Sade. É de certa forma também o caso da frívola Manon Lescaut, mas esta fica doente e morre, enquanto as outras duas tornam-se bastante bem-sucedidas sentimental e financeiramente.

O fato é que, embora Alencar pareça ser um autor cioso da moral e dos bons costumes, várias vezes ousou abordar os vícios e as perversões humanas com mais intensidade do que seria considerado na época de bom tom fazer. Além disso, as fronteiras entre o que se pode considerar um romance moralista ou “edificante”, e o que se pode considerar licencioso, obsceno ou mesmo pornográfico, não são tão claras assim. Para Eliane Robert Moraes (1983), ao longo do século XIX, ocorre um verdadeiro *boom* erótico: “O pudor vitoriano prescreve que tudo o que se relacione com o sexo deva ser escondido – terreno fértil para fazer florescer a pornografia” (MORAES, 1983, p. 125).

Tanto, que Alencar não foi o primeiro autor a tentar fazer um romance moralista, mas ser acusado de estar fazendo pornografia. Isso já havia acontecido antes, por exemplo, com o escritor inglês Samuel Richardson, quando lançou, em 1740, seu primeiro romance sentimental, intitulado *Pâmela ou a Virtude recompensada* (cf. TREW, 2007).

Segundo Ian Watt (2010), algumas cenas deste romance seriam mais sugestivas que todo o *Decamerão* de Bocaccio, “principalmente porque os sentimentos dos agentes envolvidos são muito mais reais” (WATT, 2010, p. 215). No romance sentimental, a privacidade do burguês seria espiada “pelo buraco da

---

<sup>68</sup> A prostituta libertina: prostituição na pornografia francesa de Margot a Juliette. In: HUNT (1990).

fechadura”, um ato voyeurístico por excelência. Portanto, neste tipo de literatura, surge com força a possibilidade do obsceno, aspecto que traria “uma nova força aos velhos truques das histórias de amor” (WATT, 2010, p. 216).

A importância de Richardson para nós está no fato de que sua influência sobre a obra de José de Alencar talvez seja maior do que geralmente se supõe. O autor de *Pâmela* é considerado um expoente ou mesmo o inaugurador do romance sentimental burguês, e por isso costuma ser classificado como um escritor pré-romântico. O romance sentimental caracteriza-se principalmente por ser uma obra de ficção que tematiza o sentimento amoroso e detém-se em sua análise. De teor melodramático, abusa da linguagem emocional e evoca profundamente a compaixão do leitor, a ponto de levá-lo às lágrimas.

Outras características do gênero são a individualização das personagens e a detalhada apresentação do ambiente – urbano e contemporâneo ao escritor –, sendo o cotidiano das personagens descrito com riqueza de detalhes. Para tornar mais viva a trama, é comum o autor recorrer a técnicas teatrais, tanto no tratamento dos diálogos quanto na moldura das cenas. As heroínas em geral são modelos de beleza, castidade e virtude, além de frágeis e delicadas, propensas a crises de choro e desmaios. Além disso, o papel feminino é completamente separado do masculino – ou seja, em geral essas obras são bastante sexistas e contribuem para exaltar os valores patriarcais (cf. VASCONCELOS, 1995). Todas essas características podem ser facilmente verificadas em romances de José de Alencar, como veremos ao longo deste texto.

O curso do tempo também é importante para este formato literário, pois a narrativa é construída por meio de relações de causa e consequência. Ou seja, as escolhas que um personagem faz (“boas” ou “más”) trarão um resultado feliz ou infeliz. Ao criar a trama, o autor pode privilegiar mais os estados emocionais e conflitos íntimos das personagens, ou então, à moda dos folhetins, focar as aventuras amorosas, com cenas emocionantes. No romance sentimental, exalta-se o autocontrole e a capacidade de doação das heroínas, valorizando o amor romântico e idealizando o matrimônio como forma de suprema realização feminina.

Em outras palavras, se as mulheres souberem comportar-se adequadamente, o “casamento ideal” é “o grande prêmio” com o qual serão contempladas. Esta estratégia serve muito bem a romances moralistas, pois permite criar um desfecho em que o mal é punido e o bem, recompensado, justamente como ocorre em *A pata da gazela*. Ou seja, se não observarem os imperativos de virtude e castidade, as

mulheres podem ser punidas inclusive com a morte, como acontece em *Lucíola*. Além disso, embora haja muito idealismo nessas narrativas, existe também uma forte preocupação com a verossimilhança, porque se deseja levar o leitor a crer que a história pudesse ser real, daí muitas vezes a opção pelo formato epistolar.

Retomando as obras de Samuel Richardson, *Pâmela ou A virtude recompensada* (1740) e *Clarissa ou A história de uma jovem* (1744-9), estes dois grandes sucessos de público inauguraram a era dos romances sentimentais na Inglaterra. Quanto ao primeiro deles, narra a história de uma heroína de origem humilde, mas de educação requintada, que servia como dama-de-companhia. Quando sua senhora falece, ela torna-se serva do filho de sua antiga patroa (designado no romance como Mr. B.), que a assedia insistentemente. Pâmela resiste bravamente a todos os avanços e tentativas de sedução por parte de seu senhor. Como recompensa, acaba por conquistar o casamento com ele e, conseqüentemente, ascensão social.

Com Pâmela nasce a heroína com papel “civilizatório”: ou seja, aquela cujo propósito é tornar-se um modelo por excelência da mulher burguesa. Qualquer semelhança entre esta história de Richardson e a da *Gata Borralheira*, uma serva que acaba se casando com um homem rico, não é mera coincidência. Os romances sentimentais do século XVIII comumente buscavam inspiração em mitologias, fábulas e contos de fadas, exatamente como José de Alencar faz para criar suas histórias. Aliás, inclusive “contos de fadas de teor erótico” eram comuns no século XVIII. Alexandrian (1993) exemplifica isso mencionando *As jóias indiscretas* (1748), de Diderot (ALEXANDRIAN, 1993, p. 166), que na verdade é uma grande sátira. Uma moral possível de ser retirada da história deste iluminista francês – neste aspecto tão diferente de Rousseau e de Alencar – é que nada é mais contrário à razão e à felicidade do que o casamento...

A intertextualidade entre *Cinderela* e *A pata da gazela* também é notória, especificamente por conta do sapatinho perdido. Entretanto, em Alencar, quem faz um casamento vantajoso do ponto de vista econômico não é “a mocinha”, Amélia (que já era rica), mas sim “o mocinho”, Leopoldo. Talvez reflexo de sua vida real, Alencar mais de uma vez elaborou como protagonistas de suas narrativas rapazes gentis, bem educados e nobres de alma, porém de poucos recursos financeiros, mas que acabam ascendendo socialmente graças ao casamento com uma moça rica. É o que acontece



não apenas em *A pata da gazela* (1870), mas também em *Diva* (1864) e *Senhora* (1875).

Quanto a *Clarissa*, também temos nesta narrativa uma heroína virtuosa, cuja família quer obrigá-la a realizar um casamento de conveniência. Seduzida por Lovelace e pensando em regenerá-lo, a moça prefere fugir com este rapaz a realizar a vontade dos pais. No entanto, como sua antecessora Pâmela, ela quer manter a todo custo sua castidade antes da união conjugal com o amado, o qual sempre encontra uma desculpa para adiar a cerimônia. Enquanto o casamento não ocorre, Clarissa vai resistir com bravura às investidas sexuais de Lovelace, que acaba a estuprando. Depois ele se arrepende do ato e descobre-se inteiramente apaixonado por ela, mas a orgulhosa Clarissa passa a repudiá-lo inteiramente: “O homem que foi para mim o vilão que foste nunca me tornará sua esposa”. Ela preferiria morrer “a carregar o peso de sua profanação” (apud WATT, 2010, p. 241 e 247).

O final da história é trágico: Clarissa adoece e morre; logo depois, Lovelace também sucumbe num duelo. Segundo Ian Watt, tudo dá a entender que, como Pâmela, ela também terá a virtude recompensada... no além. Antes de morrer, mandou ao seu sedutor o seguinte recado: “Eu morro feliz e desejo que seu último momento seja como o meu”. Ao abrirem seu caixão, a moça revela um “doce sorriso” no rosto (apud WATT, 2010, p. 231).

Em *Clarissa*, assim como em *A pata da gazela* e *As asas de um anjo*, as mulheres são alertadas para o perigo de uma má escolha a respeito de seu destino amoroso. Um homem de aparência sedutora pode revelar-se um grande vilão. É preciso saber discernir a “aparência” da “essência”, e optar por um homem verdadeiramente íntegro e de caráter. Carolina, de *As asas de um anjo*, errou ao se deixar seduzir por Ribeiro; a moça só vai encontrar a felicidade ao lado do compassivo Luís. Amélia, de *A pata da gazela*, por sua vez, é “mais esperta” ao optar pelo sensível Leopoldo, em detrimento do lúbrico Horácio.

Como vimos, um dos grandes inspiradores de Alencar foi Jean-Jacques Rousseau. Este autor iluminista nutria enorme admiração por Richardson, e é sabido que sua obra *Júlia ou A Nova Heloísa* (1761) foi inspirada em *Clarissa*. Como esta, a heroína do filósofo suíço também era extremamente virtuosa. No entanto, diferentemente da personagem inglesa, soube refrear sua paixão em nome da “dignidade moral”.

Embora apaixonada por seu preceptor, o jovem e plebeu Saint-Preux, Júlia renunciou a este amor e aceitou o casamento que o pai lhe impôs, honrando a família, valor supremo para Rousseau. Aliás, a “Heloísa” deste autor é “nova”, justamente porque Júlia faz uma opção completamente diferente da que fez a Heloísa mais antiga, a de Abelardo – que, aliás, também era o preceptor da moça, e com o qual ela decidiu abandonar tudo para viver um amor intenso. Conhecendo esta história e a de Clarissa, Rousseau resolveu escrever uma versão que considerava mais adequada do seu ponto de vista moral.

### 3.7 Sádicos sedutores *versus* donzelas masoquistas

Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento!... Era alguma coisa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação, que tinham ficado em minha pessoa e entravam em mim para tomar posse do que te pertencia. Pedi a Deus que tornasse indelével esse vestígio de tua ira, que me santificara como uma coisa tua!

José de Alencar, *Diva*.

O rígido código sexual puritano, explica Ian Watt, acaba por criar e acentuar cada vez mais uma dicotomia entre o homem e a mulher. Enquanto a ingenuidade desta (resultante da débil educação que recebe), torna-a propensa a ser iludida e vitimizada, a malícia daquele (mais desenvolvida uma vez que é mais exposto à mundaneidade), inclina-o a tornar-se um predador e um vilão em potencial, – a ponto de estabelecer-se entre os dois uma relação sadomasoquista: “Sem dúvida o sadismo é a consequência extrema da concepção do papel masculino no século XVIII e atribui à mulher um único papel possível: o de presa. Para usar uma metáfora de Lovelace, o homem é uma aranha, e a mulher é a mosca predestinada” (WATT, 2010, p. 245).

O personagem Lovelace, de *Clarissa*, é um dos mais extraordinários da literatura inglesa. Ele faz o tipo dissoluto, proveniente da linhagem dos sedutores compulsivos, iniciada por Don Juan. Rico, culto, galante e de origem aristocrática, Lovelace cultiva uma cínica aversão ao casamento e seu divertimento sádico está em iludir e arruinar mocinhas inocentes. É o típico *roué* – termo que designa justamente o conquistador libertino e pérfido, que suplicia a vítima (CARVALHO, 2000). Ninguém sabe ao certo quando surge este arquétipo do mulherengo contumaz, mas a primeira

versão deste personagem de que se tem notícia estaria na peça *El Burlador de Sevilla*, atribuída a Tirso de Molina, cuja data de produção também é incerta, mas geralmente localizada entre 1615 e 1625. Foi neste texto que Mozart encontrou inspiração para criar *Don Giovanni* (1787). Quanto ao famoso Giovanni Giacomo Casanova, “um solteiro cuja principal ocupação na vida foi a de cultivar o prazer dos sentidos” (MORAES e LAPEIZ, 1984, p. 122), suas memórias eróticas surgem em 1797.

Segundo Ian Watt (2010), Richardson criou Lovelace inspirado sobretudo no personagem Lotário, também um inescrupuloso sedutor de mulheres, da peça trágica *A Bela Penitente* (1703), de Rowe. A peça *Don Juan* de Molière é anterior, tendo estreado em 1665; assim como *O Libertino*, de Shadwell, que é de 1675. Este personagem lascivo também recebeu várias versões durante o Romantismo, entre as quais as mais famosas são de autoria de Hoffmann e de Byron. Posteriormente, Lovelace vai inspirar o Visconde de Valmont, do famoso romance libertino de Choderlos de Laclos, *As relações perigosas* (1782).

O fato é que o sadismo, em geral o masculino contra “a donzela indefesa”, vai ser bastante explorado no período romântico. Esta corrente literária, que muitas vezes fortemente inclinou-se para o idealismo, também expressou uma veemente vocação para explorar as facetas mais obscuras e subterrâneas do ser humano, como fez o byroniano Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna* (1855), por exemplo. O romantismo brasileiro caracterizou-se, de um lado, por um desejo de organizar social e racionalmente a sociedade, dentro de um projeto nacional e civilizatório; de outro, também explorou avidamente os sentimentos, a paixão e a sensualidade. Com isso, acabou penetrando nas profundezas da alma humana, a ponto de abordar também a loucura e as mais variadas perversões – entre elas o sadomasoquismo e fetiches eróticos, como a podolatria, tema que o próprio Alencar abordou em *A pata da gazela*.

Quanto às práticas sadistas, só para fornecer um exemplo brasileiro, podemos mencionar o cruel Leôncio, que incansavelmente persegue a heroína, em *Escrava Isaura* (1876), de Bernardo Guimarães. Isaura, embora escrava, lembra muito Pâmela, pois ambas serviam como damas de companhia a uma patroa generosa que lhes deu a mais fina educação. As duas servas depois se viram à mercê da concupiscência sádica dos filhos de suas senhoras. No entanto, não só de sadismo masculino se alimentou a literatura romântica. A jovem dominadora Aurélia Camargo, de *Senhora* (1875), sabia muito bem como sadicamente comprazer-se, submetendo Fernando Seixas a todo tipo de vexame e humilhação psicológica. Ou, nas próprias

palavras de Alencar, a heroína “deleitava-se em flagelar com seu implacável sarcasmo a dignidade do marido”, com isso proporcionando a si mesma “um constante orgasmo d’alma” (ALENCAR, 1994, p. 128).

Quanto ao tema específico do masoquismo, surgirá de forma explícita no período romântico, por meio da obra de Sacher-Masoch, especificamente em *A Vênus das peles* (1870). Neste clássico, que conta a história de Wanda von Dunajev e Severin von Kusiemski, é o homem que deseja submeter-se à tirania e crueldade feminina. O gozo dele está em obedecer cegamente à mulher, deixar-se humilhar por sua senhora, entregar-se a ela como posse, inclusive sendo amarrado e chicoteado – para, finalmente, vê-la entregar-se a outro amante. “Os desvarios românticos”, explica Flavio Carvalho Ferraz no prefácio da obra, “estão prenhes de ideais de sofrimento e mortificação” (SACHER-MASOCH, 2008, p. 17). Neste sentido, o diálogo da Vênus com Severin é exemplar:

– Quanto mais devotada se mostrar a mulher, mais de pronto se tornará intimidador e autoritário o homem; porém, quanto mais cruel e infiel, quanto mais o cobrir de maus tratos, quanto mais aviltamente com ele brincar, e menos piedade demonstrar, maior será a volúpia suscitada no homem, mais será ela por ele amada, e contará com sua adoração. Foi assim desde sempre, desde Helena e Dalila, passando por Catarina II e Lola Montez.  
 – Não posso negar – eu disse –, para o homem não há nada que o excite mais do que a imagem de uma despótica mulher bela, voluptuosa e cruel, que dispõe de seus favoritos de maneira atrevida e desconsiderada, a seu bel-prazer (SACHER-MASOCH, 2008, p. 26).

Há certa semelhança entre *A Vênus das peles* e *Senhora*, no sentido de que Aurélia Camargo não apenas tinha a habilidade de subjugar seu parceiro, mas também sabia ficar fria como uma estátua de pedra diante dele, assim como a Vênus de Severin. Não à toa Fernando Seixas referia-se à esposa como sua “senhóra” (acentuando a pronúncia aberta), dando a entender, com certa satisfação, que era um escravo dela.

O mesmo se dá em *Diva* (1864), de José de Alencar. Esta obra conta a história da bela, rica e mimada Emília Duarte. Tendo ficado seriamente doente na pré-adolescência, foi salva pelo médico Augusto Amaral, que acaba se apaixonando por ela. No entanto, a moça o menospreza e o trata com cinismo e crueldade. Depois de muitos desentendimentos e conflitos, a situação acaba se invertendo, e Emília resolve oferecer-se a ele como escrava, mudando de posição e revelando-se uma autêntica “switcher”.

Dentro da linguagem sadomasoquista, “switchers” são aqueles praticantes dessa modalidade erótica que sentem prazer ocupando tanto a posição do dominador ou sádico, quanto a do submisso ou masoquista. Esta inversão de papéis é muito comum dentro das práticas S/M – ou, para usar uma expressão mais contemporânea, BDSM. Segundo Michel Foucault,

Pode-se dizer que o S/M é a erotização do poder, a erotização das relações estratégicas. O que me impressiona no S/M é a maneira como difere do poder social. O poder se caracteriza pelo fato de que ele constitui uma relação estratégica que se estabeleceu nas instituições. No seio das relações de poder, a mobilidade é o que limita, e certas fortalezas são muito difíceis de derrubar por terem sido institucionalizadas, porque sua influência é sensível no curso da justiça, nos códigos. Isso significa que as relações estratégicas entre os indivíduos se caracterizam pela rigidez.

Dessa maneira, o jogo do S/M é muito interessante porque, enquanto relação estratégica, é sempre fluida. Há papéis, é claro, mas qualquer um sabe bem que esses papéis podem ser invertidos. Às vezes, quando o jogo começa, um é o mestre e, no fim, este que é escravo pode tornar-se mestre. Ou mesmo quando os papéis são estáveis, os protagonistas sabem muito bem que isso se trata de um jogo: ou as regras são transgredidas ou há um acordo, explícito ou tácito, que definem certas fronteiras. Este jogo é muito interessante enquanto fonte de prazer físico. Mas eu não diria que ele reproduz, no interior de uma relação erótica, a estrutura de uma relação de poder. É uma encenação de estruturas do poder em um jogo estratégico, capaz de procurar um prazer sexual ou físico (FOUCAULT, 2004).

### 3.8 Romances sentimentais *versus* romances libertinos

Diverti-vos, repito; mas não ameis em hipótese alguma. Não vos embaraceis mais com isso; não é se extenuando em lamentos, suspiros, olhares ternos e bilhetes doces que se deve agir, mas fodendo, multiplicando e trocando sempre os fodedores, e sobretudo opondo-vos firmemente a que um único queira escravizar-vos; pois o fim desse amor constante seria, ligando-vos a ele, o de impedir-vos de entregar-vos a um outro, egoísmo cruel, fatal aos vossos prazeres.

Marquês de Sade, A Filosofia na Alcova.

É possível afirmar que é justamente do puritanismo que acaba nascendo o libertino. Afinal, onde há virtude, há vício. Quanto mais o sexo torna-se algo censurado, controlado, delimitado, mais se estimula seu avesso, que são as perversões e obscenidades. Além disso, quanto mais virtuosas as heroínas, mais predispostas ao papel de vítimas; portanto, mais atraem os degenerados. Pelo menos, é isso que pensava Marquês de Sade quando escreveu a sua *Justine, ou os Infortúnios da Virtude* (1787), inspirado na Julie (ou Júlia), de Rousseau. Enquanto o pensador suíço valorizava a virtude, a sensibilidade, a bela moralidade, a “boa natureza”, a bondade inata do homem e todo o ideário cristão, para o escritor francês

o ser humano é naturalmente egoísta e cruel. Conforme Augusto Contador Borges (In SADE, 1999),

No século XVIII as duas correntes simétricas e opostas, a sentimental e a materialista, conheceriam seus representantes mais radicais em Rousseau e Sade. No primeiro, a alma não tem corpo, e seu fundamento é Deus; no segundo, o corpo não tem alma e deposita na natureza o seu fundamento. O coração é o órgão dos sentimentos e da paixão, enquanto o espírito é o “órgão” da razão. Ambas as correntes, a da sensibilidade e a da razão, sintetizam o espírito no Século das Luzes (p. 224).<sup>69</sup>

Nos romances sentimentais, idealistas, a heroína paga um alto preço pela manutenção de sua virtude: muito sofrimento emocional e físico, e muitas vezes a própria morte. Encontrando inspiração neste gênero, mas sob uma perspectiva materialista,<sup>70</sup> Sade narra em *Justine* as desventuras de uma virtuosa jovem que, aos doze anos, é expulsa do convento onde foi criada, ficando só e exposta a sofrer todo tipo de atrocidade. No decorrer das páginas, Justine é violentada, humilhada, ultrajada, e mesmo assim continua virtuosa, com uma fé inabalável – e sempre surpreendida pela maldade alheia.

Ao final, a jovem morre ao ser atingida por um raio. Obviamente, trata-se de um grande deboche frente ao romance sentimental burguês. Quem se dá bem é a irmã, cuja história é contada em *Juliette, ou As prosperidades do vício* (2007). Neste caso, a moça opta por um destino bem diferente de Justine: decide assumir-se como cortesã, e assim levar uma vida de liberdade e prazeres, que a tornará uma mulher rica e plenamente realizada.

Por meio da razão, Sade reverte todos os conceitos sexuais do bom costume bem como dos deveres domésticos e familiares, que a moral cristã e depois a moral burguesa, com seus ideais ascéticos, quisera valorizar. Ele defende que o sentimento de prazer advindo da crueldade é inerente ao ser humano. A dor alheia potencializaria a excitação dos sentidos, e a destruição da carne propiciaria o gozo. O ápice do prazer estaria no ato perverso de subjugar e perverter o outro.

Sade denuncia que a virgindade e as obrigações reprodutivas não passam de um tabu, e gozar dos prazeres é um dever natural do ser humano. Aliás, a

<sup>69</sup> Posfácio de *A Filosofia na Alcova* (SADE, 1999. p. 224).

<sup>70</sup> “O materialismo eliminou a predominância do espírito e, essencialmente, unificou matéria e espírito; portanto, o clero perdeu seu papel de árbitro de um reino espiritual.” JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia. In HUNT, Lynn (org.) *A Invenção da Pornografia*. Trad. de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra. p. 174.



maternidade, outro altar sacrossanto cristão e burguês, também é totalmente menosprezada por este autor. Em suma, Sade deturpa o sentido de moral natural, proposta por Rousseau, e afirma que nada é imoral (cf. MORAES, 2011).

Tendo se inspirado no romance sentimental, o romance libertino conheceu sua maior evolução ao longo das três últimas décadas do século XVIII, sendo cada vez mais frequente a posição triunfante ocupada pelo "vício" em detrimento da "virtude", que passou a sofrer os piores atentados. O apogeu do gênero se deu com o Marquês de Sade, ao lado de Choderlos de Laclos.

Este último, como vimos, também encontrou inspiração no romance burguês sentimental e moralista para escrever o grande sucesso que foi *As relações perigosas* (1782), no qual criou um dos personagens libertinos mais famosos da literatura ocidental, o ardiloso Marquês de Valmont. O primeiro romance libertino de que se tem notícia intitula-se *Os Descaminhos do Coração e do Espírito* (1736), de Crébillon Filho, um iluminista reformista, cuja obra mais famosa é *O Sofá* (1742), considerada pornográfica.

Antes de expor a diferença entre romance pornográfico e romance libertino, é importante reforçar a ideia de que as fronteiras entre este último e o romance moralizador, como é o caso do gênero sentimental, nem sempre são claras. Segundo Raquel de Almeida Prado,<sup>71</sup> estes dois gêneros, o libertino e o moralizador (e/ou de sentimento), não são necessariamente antagônicos, mas “etapas sucessivas de um mesmo pensamento em formação”. Para ela,

Fica difícil também, no limite, dizer de um romance que ele é em si definitivamente libertino ou moralizador: se o romance libertino representa um momento de avanço, de conquista libertária em relação a uma moral estabelecida – um momento de negatividade –, enquanto o romance moralizador aparece então como um momento de afirmação da moral em formação. Todo romance é libertino ou moralizador em relação a um outro. (Como diz Émile Bréhier, citado por Pintard no seu livro sobre a libertinagem erudita do século XVII, “*on est toujours le libertin de quelqu’un*”.) Por exemplo, se Rousseau inaugura uma linha moralizadora com a sua *Nouvelle Héloïse*, o romance de Laclos pode ser visto como a resposta libertina a Rousseau, na medida em que recusa a solução idealista para os paradoxos da moral do sentimento. Talvez se possa dizer também que a obra de Sade aparece como resposta moralizante às *Ligações*, já que aos mesmos paradoxos ele responde com sua ética particular da sujeição. [...] Talvez a interpretação do movimento que leva Rousseau a Sade, passando por Laclos, possa ser invertido, já que a *Nouvelle Héloïse* também contém algum elemento *libertino*, na exploração da sensualidade da paixão, enquanto *As ligações perigosas* contém o aspecto *moralizante*, quando denuncia seu caráter trágico, e a obra de Sade, por fim, pode ser vista como *libertina*, na sua apoteose da sexualidade. O que as três

<sup>71</sup> Ética e libertinagem nas “*Ligações Perigosas*”. In: NOVAES (1996).



obras têm em comum, pois, é que, nelas, talvez mais que nas outras, contemporâneas, as duas correntes, moralizante e libertina, se cruzam de tal maneira que não se pode dizer qual das duas é mais forte (p. 263, grifos da autora).

No entanto, se formos tentar estabelecer uma diferença entre o romance moralizador (e/ou de sentimento) e o romance libertino, é possível dizer que se no primeiro predominam os afetos, no segundo o que se evidencia é a arte da persuasão. Enquanto em um se fala a linguagem da paixão, no outro o que se expõe é uma técnica retórica. O termo “libertino” tem a sua origem no latim *libertinus*, que significa uma pessoa livre da escravidão, bem como de qualquer preceito e convenção social ou moral. Com o tempo, passou a designar aquele que dedica sua vida à busca de prazeres sensuais.

A partir do Iluminismo, este estilo de vida começou a encontrar suporte no pensamento racional. É do enfraquecimento da mentalidade feudal que surge o movimento libertino, em parte fortalecido também pelo espírito burguês, como a valorização da individualidade e da autonomia. Atacar os valores vigentes, principalmente os religiosos – mas também os burgueses –, era um dos principais objetivos do romance libertino do século XVII.

Em contraste com o cristianismo ortodoxo, [a libertinagem] pode ser definida como uma religião segundo a qual a experiência sexual era fundamental para a vida humana, e o desejo e o prazer sexuais eram bons e naturais. Os órgãos sexuais e a cópula eram, portanto, símbolos de uma grande força revigorante, merecedores tanto da veneração humana quanto dos símbolos dos sacramentos cristãos e da graça que era a vida da alma.<sup>72</sup>

A libertinagem representa um *savoir vivre* do aristocrata, tendo encontrado expressão em romances de inclinação pedagógica – ou seja, que demonstram um desejo de educar o leitor para que este busque realizar suas “inclinações naturais”, sem deixar-se influenciar por circunstâncias ou convenções. A grande questão da educação libertina é tornar possível o desenvolvimento da natureza no homem através da experiência do prazer, valorizando a razão e a autonomia do indivíduo. O universo do sentimento é, então, desvalorizado; as relações humanas são reduzidas às sexuais – e estas, por sua vez, subjugadas à racionalidade. O conteúdo erótico também é intelectualizado, a ponto de a própria intelectualidade passar a estimular o erotismo.

---

<sup>72</sup> TRIMBACH, Randolph. Fantasia erótica e libertinagem masculina no Iluminismo inglês. In: HUNT (1999, p. 274).

Raquel de Almeida Prado (1996) cita o livro *O Romance até a Revolução*, do historiador Henri Coulet, para quem o romance libertino poderia tomar três possíveis direções: 1) mais cínica, grosseira, predominantemente descritiva – seria a pornográfica propriamente dita; 2) mais filosófica, como ocorre com Sade; e, finalmente, 3) de tom galante e satírico, podendo inclusive chegar ao grotesco. Como exemplo deste último caso, é citado Crébillon Filho (PRADO, 1996, p. 257). Este último caso, a vertente satírica, interessa aqui mencionar à medida que *A Planta da Donzela* se aproxima dessa tradição.

Como dito anteriormente, a libertinagem setecentista não se manifestava somente na ficção; era primeiramente uma prática de vida entre aristocratas. Tanto que ficaram famosas as inúmeras sociedades secretas dedicadas à atividade, fundadas ao longo do século XVIII. Entre as mais famosas, situadas na Inglaterra, Eliane Robert de Moraes (2011) cita a Sociedade para a Promoção do Vício, a Sociedade para a Supressão da Virtude e o Clube do Fogo do Inferno, esta última liderada por sir Francis Dashwood.

Outra organização inglesa que ficou conhecida foi a Antiquíssima e Poderosíssima Ordem da Bênção e Recreio dos Mendigos, uma confraria de libertinos que teria existido entre 1732 e 1836, dedicada a saraus eróticos e “leituras encenadas” de textos licenciosos. Na França setecentista também havia associações libertinas, comumente designadas como “templos do amor”, em geral ligadas à franco-maçonaria. Haveria mais de cem, com destaque para a Ordem da Felicidade e a Ordem Hermafrodita (MORAES, 2011, p. 57-58).

### 3.9 Erotismo, obscenidade e pornografia

Sim, ignorantes! A natureza é uma quimera, tudo é obra de Deus. É dele que nos vêm as necessidades de comer, de beber e de gozar dos prazeres. Por que então enrubescer executando os seus desígnios? Por que temer contribuir para a felicidade dos seres humanos, preparando-lhes estimulantes variados, apropriados para contentar com sensualidade esses diversos apetites? Poderia eu ficar apreensiva de desgostar a Deus e aos homens, anunciando verdades que somente podem esclarecer, sem prejudicar?

Marquês d'Argens, Teresa Filósofa.

Sim, gostaria de ser declarada infame; gostaria que fosse decidido e declarado publicamente que sou uma prostituta; gostaria de quebrar esses odiosos votos que me impedem

de me prostituir publicamente, que me impedem de me corromper como a mais vil das mulheres! Gostaria de compartilhar o destino dessas criaturas divinas que saciam nas esquinas das ruas a luxúria imunda dos transeuntes; esses que se acocoram na lama [...]. Quem não gostaria de se juntar a elas?

Marquês de Sade, *História de Juliette*.

Da mesma forma como não são claras as fronteiras entre romances libertinos e romances moralistas, tampouco são bem delimitados os limites entre o erótico e o pornográfico. Os romances sentimentais e os românticos costumam explorar a tensão sexual, intensificada devido à impossibilidade de o par amoroso experimentar a conjunção carnal, ao menos antes do casamento.

José de Alencar também explorou o erotismo, tanto que é famosa a cena, no sétimo capítulo, em que a protagonista de *Lucíola* se desnuda e dança sensualmente sobre a mesa de jantar numa orgia entre convivas na chácara de Sá. A cena ocorre em um pavilhão especial da casa, que o narrador descreve como sendo “o palácio encantado do sibaritismo, que só de longe em longe e nas horas mortas da noite, abria suas portas à chave de ouro para alguns adeptos de seu culto ou para algum profano que desejasse iniciar-se nos lúbricos mistérios” (ALENCAR, 1985, p. 34).

Igualmente famosa é, em *Senhora*, a cena da valsa entre Aurélia e Fernando, a qual se revela tão lasciva e vertiginosa, a ponto de a heroína desfalecer:

A sensação viva que Fernando experimenta neste momento é a do contato estreito, íntimo, do talhe palpitante da moça, como se o tivesse fechado em seus braços; sua alma, semelhante ao molde que concebe a cerca branda, vazava em si a formosa estátua e recebia seu toque mavioso.

Se o colo de Aurélia pulsava rápido no ofego da valsa, embora os rofos do decote nem de leve roçassem o colete, ele, fechando os olhos e recolhendo-se, palpava em seu peito a rija galba do seio voluptuoso.

Se um retraimento lascivo, peculiar à raça felina, imprimia ao dorso de Aurélia uma flexão ondulosa, que dilatando-se no abalo nervoso, brandia o corpo esbelto, essa vibração elétrica repercutia em todo o organismo de Seixas.

[...]

Duas rosas se embalam cada uma em sua haste à aragem da tarde; inclinam de leve o cálice e frizam-se tocando as pétalas. Assim tocaram-se as frentes de Aurélia e Fernando, e os lábios de ambos afloraram-se no sutil perpasso.

Foi um relance. O elegante par sumira-se atrás da folhagem, e já emergia da sombra e nadava na claridade deslumbrante da sala que ia de novo atravessar na elipse fugaz.

Mas Fernando sentiu na face um sopro gelado. Olhou: Aurélia estava desmaiada em seus braços. A gentil cabeça ao desfalecer não vergara para o peito. Como se a prendesse o ímã dos olhos que a enlevara, inclinou à espádua do cavalheiro, com o rosto voltado para ele.

Os lábios descorados moviam-se brandamente, como se a sua alma, que ali ficara, estivesse conversando com a outra alma que ali passara.

Seixas ergueu a mulher nos braços e levou-a da sala (ALENCAR, 1994, p. 158-159).

Entretanto, em obras como as de Alencar, provocar a excitação sexual no leitor não parece, ao menos para a percepção contemporânea, ter sido o objetivo principal, que é o que ocorre com as obras consideradas pornográficas. Aqui é preciso, porém, enfatizar novamente que o entendimento sobre o que seja erótico e o que seja pornográfico depende muito de quem julga, tanto que o próprio Alencar sofreu acusações de obscenidade por parte de alguns contemporâneos dele, como já vimos.

Na opinião de Alexandrian,

Ninguém consegue explicar a diferença entre um e outro [erotismo e pornografia]. E com razão: não há diferença. A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres da carne; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social. Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Já para Dominique Maingueneau (2010), pornografia tanto designa uma categoria de classificação de certas produções semióticas (não apenas livros, mas também gravuras, filmes etc.) com intuito comercial, como significa um juízo de valor, muitas vezes pejorativo, uma vez que remete à ideia de proibição e de clandestinidade.

Esse autor também explica que obscenidade não é exatamente sinônimo de pornografia, ainda que esta seja oriunda daquela. A obscenidade seria uma forma de expressar a sexualidade, mas não com o objetivo de descrever precisamente as atividades sexuais e excitar libidinalmente o leitor, e sim para criar uma situação transgressora em um contexto particular, com base em um patrimônio partilhado por membros de uma mesma comunidade cultural.

A obscenidade manteria uma relação bastante estreita com a oralidade e a literatura carnavalesca, “que sistematicamente lança mão da inversão de valores: o carnal no lugar do espiritual, o baixo no lugar do alto. Na festa dos desvairados, a parte de baixo da sociedade ocupa o trono, a ‘verdade’ da Natureza contesta as hierarquias sociais, julgadas como artificiais” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25-26). Em resumo, embora ambas estejam intrinsecamente relacionadas, a pornografia visa causar excitação sexual, enquanto a obscenidade busca causar o riso (um prazer substituto do gozo).

Quanto ao erotismo, para Maingueneau, é possível distingui-lo da pornografia. Esta tende a apresentar descrições chulas com o objetivo de excitar sexualmente o leitor, situando-se no campo da paraliteratura: “uma produção em série que visa provocar no leitor um efeito previamente determinado, permitindo-lhe fugir por um momento para um universo paralelo, liberado das restrições do mundo ordinário” (MAINGUENEAU, 2010, p. 15). Aquele, por sua vez, está ligado ao poético, ao artístico e ao literário. Ou seja, busca uma representação estética da prática sexual, valendo-se de metáforas, ambiguidades, subentendidos. O texto erótico costumaria tentar transformar a sugestão sexual em “contemplação das formas puras”, aliviando a descrição da sua carga de “sujeira” (MAINGUENEAU, 2010, p. 15).

O erotismo seria “um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão”, enquanto a pornografia “não mascara suas tendências sexuais agressivas” (MAINGUENEAU, 2010, p. 31). No entanto, o erotismo às vezes aparece “como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não poderia se transformar” (MAINGUENEAU, 2010, p. 32). Ou seja, as fronteiras entre erotismo e pornografia de fato são bastante fluidas.

O termo “pornografia”, aliás, só teria surgido no século XIX. No entanto, está relacionado a uma obra de 1769, de Restif de La Bretonne, intitulada *O Pornógrafo ou A Prostituição Reformada*, em que o narrador, um libertino arrependido, propunha uma reforma e regulamentação do meretrício.

De fato, *porné*, em grego antigo, designa a prostituta. O derivado “pornografia” foi construído no século XIX. Progressivamente, a referência à prostituição desapareceu, e “pornografia” veio a designar qualquer representação de “coisas obscenas”. O próprio Restif inspirou-se no grego antigo, no qual o substantivo *pornographos* designava “um autor versando sobre a prostituição”, assim como a pornografia designava um gênero pictórico: a representação das prostitutas (MAINGUENEAU, 2010, p. 13).

Restif escreveu outras obras de apelo erótico-pornográfico, inclusive sua *Anti-Justine* (1798), em que celebra alegremente o livre prazer sexual, inclusive o incesto, mas opõe-se frontalmente à violência sadiana. Inclusive o termo retifismo, sinônimo de podolatria, surge por conta de que este tipo de fetiche aparece bastante na

literatura deste autor. Aliás, já no primeiro capítulo de *Anti-Justine*, “Da criança que entesa”, há referência a isso:

Nasci numa aldeia perto de Reims, e meu nome é Cupidonet. Desde criança gostava de moças bonitas. Meu fraco eram principalmente pés e sapatos bonitos, no que eu me parecia com o Grande Delfim, filho de Luís XIV, e com Thévenard, ator da Ópera.[...] A primeira moça em que toquei levado por meu gosto por belos sapatos foi a primeira de minhas irmãs mais novas, que se chamava Jenovesette.[...] Ora, minha mãe preferia Jenovesette, a mais voluptuosamente bonita e, de uma viagem que fez a Paris, trouxe-lhe sapatinhos delicados. Vi-a experimentando-os e tive uma violenta ereção (LA BRETONNE, 2005. p. 21).

A diferença entre o romance pornográfico e o romance libertino, segundo Raymond Trousson, está em que o primeiro “descamba na crueza e na vulgaridade”, enquanto o outro tem “boas maneiras” e “zela pela elegância da expressão”.<sup>73</sup> Já para Jean-Marie Goulemont (2000), no romance libertino não há acumulação de cópulas, imagens furtivas ou a composição de um quadro (descrição de uma imagem ou cena) porque o que se pretende não é um “efeito de desejo”, mas “uma estratégia de sedução”, que visa obter os favores de alguém cuja posse, em princípio, é proibida (GOULEMONT, 2000, p. 72).

Ainda conforme Goulemont (2000), o romance libertino é dialético, cerebral, privilegiando a palavra e não o quadro. Este gênero compreenderia uma discussão filosófica, direta e substancialmente imbricada na narrativa de deleites sexuais. Além disso, em geral contém críticas religiosas e políticas contundentes. Em suma, trata-se de um trabalho crítico da razão, que alia libertinagem de espírito a libertinagem de costumes. E a exemplo da personagem que tenta resistir à sedução, também o leitor do romance libertino precisa ser convencido a render-se. Já no romance pornográfico não há obstáculo, e sim muita disponibilidade para o sexo.

Sade, para Goulemont, tampouco se enquadraria no pornográfico, pois suas personagens são tagarelas e o meio de obter prazer lhes interessa mais que o prazer propriamente dito. Se no romance pornográfico todas as personagens gozam, em Sade apenas o libertino goza, enquanto a vítima sofre, resiste ou se submete passivamente. Não se produz desejo continuamente, como nas narrativas pornográficas; em Sade, há muitas suspensões discursivas, repletas de reflexões filosóficas.

Ainda quanto a pornografia, Maingueneau (2010) propõe classificá-la em três categorias: “canônica”, “tolerada” e “interdita”. A princípio, toda pornografia seria

<sup>73</sup> Romance e Libertinagem no Século XVIII na França. In: NOVAES (1996, p. 167).

transgressiva, pois dá “visibilidade máxima a práticas às quais a sociedade busca, ao contrário, dar visibilidade mínima, quando não, para algumas delas, visibilidade nenhuma” (MAINGUENEAU, 2010, p. 39).

No entanto, a maior parte da produção pornográfica pode ser considerada “canônica”, porque “representa atividades compatíveis com os princípios gerais da vida em sociedade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 41) – ou seja, muito provavelmente se enquadra na categoria heterossexual e falocêntrica, considerada “normal”. Quando as práticas passam a ser consideradas “anormais”, podem ser até toleradas, como é o caso do sadomasoquismo consensual – pois mantêm o princípio da satisfação compartilhada. No entanto, se ferem este princípio, adentra-se no terreno do interdito: quando envolve, por exemplo, pedofilia ou estupro.

### 3.10 Romances para ser lidos com uma mão só

Enquanto eles estavam no auge da ação, guiada por um desejo natural, pus a mão sobre as roupas interiores e, com os dedos em fogo, premi com força, ou antes, inflamei aquele centro de todos os meus sentidos. O meu coração palpitava como se quisesse saltar-me do peito. Eu respirava com dificuldade. Esfreguei as coxas uma na outra, apertei e comprimi os lábios daquela racha virgem e, imitando manualmente a operação que Phoebe ali me havia feito, atingi por fim o maravilhoso êxtase, o doce espasmo com o qual a natureza, esgotada com tanto prazer, se acalma e descansa.

John Cleland, Fanny Hill.

Um desejo de cópula, violento, bestial, acendeu-lhe subitâneo seu organismo. Avançou para a prima, arrebentou-lhe a camisa, ensanguentada ligeiramente por um resto de menstruação.

Maricota apareceu nua, inteiramente nua, à entrada do quarto, à luz fosca do lampião quase extinta, bela, divina, escultural. O primo deitou-a nos braços, como uma criança, segura pelas curvas das pernas, apoiada ao ombro a cabeça, e atirou-se com ela sobre a cama, arrebentando os botões da calça.

– Não, Mário! Estou de pacote, gemeu.

Maricota, oferecendo fraca resistência, agarrando-o com os dois braços ao pescoço, chamando-o para si, beijava-o, enterrando-lhe a língua até a garganta, num espasmo de gozo.

Figueiredo Pimentel, O Aborto.

No Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX não circulavam apenas os clássicos que conhecemos hoje, como Alexandre Dumas, Chateaubriand e Victor Hugo, ou José de Alencar, Bernardo Guimarães e Machado de Assis. Em brochuras



baratas, inúmeros romances bem populares, e inclusive de teor pornográfico, disponibilizavam-se para venda ou empréstimo ao público menos abastado.

Alessandra El Far (2004) destaca dois gêneros de grande apelo popular, sendo um deles, como ela designou, os “romances de sensação”, categoria que muito provavelmente incluía romances tanto sentimentais como góticos. Trata-se de histórias trágicas, impactantes, violentas ou assustadoras, com ênfase em crimes, ou mesmo com aparições fantasmagóricas. Vingança, adultério, raptos, estupros, suicídios, assassinatos, culpa e terror costumam ser os ingredientes deste tipo de narrativa, nas quais a mais vitimizada e sacrificada via de regra é a figura feminina.

Um dos exemplos mencionados pela pesquisadora como grande sucesso de público é *Elzira, a morta virgem*, de Pedro Ribeiro Vianna, publicado em 1883. Este livro conta a história de uma menina de posses do bairro de Botafogo no Rio de Janeiro que literalmente preferiu morrer a se casar com um homem a quem não amava. Nesta mesma época, também se destacaram *Maria, a desgraçada*, de Alfredo Elisiário da Silva, e *Casamento e mortalha*, de Júlio César Leal.

Nesta categoria, supomos ser possível incluir os contos de *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Embora talvez justamente por ser um clássico El Far não o mencione, as histórias deste livro são extremamente macabras, recheadas com sexo, violência e morte, inclusive incesto e necrofilia. Ao parodiar *A pata da gazela*, Glauco Mattoso também vai emprestar elementos do imaginário da literatura de Álvares Azevedo para compor *A planta da donzela*, e um deles é a sugestão de uma relação incestuosa entre Leopoldo de Castro e sua irmã.

Além dos “romances de sensação”, Al Far menciona também um segundo tipo, os “romances para serem lidos com uma mão”, expressão retirada de Rousseau (cf. GOULEMONT, 2000). Esta segunda categoria também recebia, na época, a designação de “livros de filosofia” ou “romances para homens”, geralmente provindos de Portugal. De inspiração iluminista, estes romances em geral colocavam-se contra o Regime, a igreja e o moralismo cristão; enfim, contestavam qualquer tipo de ortodoxia, religiosa, política ou filosófica.

Entre os mais populares na segunda metade do oitocentos, a pesquisadora menciona *Memórias de Frei Saturnino* e *Os serões do convento*, ambos de autor incerto. Trata-se de histórias libidinosas, destinadas principalmente ao público masculino, que já circulavam no Brasil desde os anos de 1840. Recheadas de cenas

de sexo, luxúria e obscenidades, rompiam com as rígidas convenções da moral social da época e eram em geral vedadas às mulheres de família burguesa.

Enquanto algumas histórias enfatizavam a crítica política e religiosa, outras reforçavam o ideal de mulher livre-pensadora e independente, a liberdade de escolha sexual e as possibilidades irrestritas de satisfação sexual. No decorrer desses enredos, de modo recorrente, os ideais do casamento, virgindade, fidelidade e maternidade, tão caros aos padrões sociais da civilização ocidental daquele período, eram constantemente ignorados, questionados e transgredidos. Inúmeras foram as personagens desses romances que viveram intensamente relações amorosas pautadas no adultério, no incesto, no homossexualismo e na prostituição, sem temer quaisquer punições sociais” (EL FAR, 2004, p. 291).

Em *Memórias do Frei Saturnino*, o protagonista conta sua vida através das inúmeras experiências sexuais que experimentou desde a juventude, tendo participado de sua estreia erótica a mãe adotiva e a irmã de criação. Ao ingressar no monastério, depara-se com frades dissolutos e corrompidos que habitam um local no qual se passa todo tipo de orgia e relações libidinosas pouco convencionais. O protagonista acaba morrendo vítima da sífilis, mas tendo conhecido antes disso todos os deleites da vida carnal. Quanto à obra *Os serões do convento*, também narra picantes histórias que se passam dentro de mosteiros, enfocando a libido desenfreada de freiras, noviças, abadessas e madres superioresas.

Segundo El Far, os temas deste tipo de literatura

giravam em torno de casos de adultério, incesto, homossexualismo e prostituição. Em graus e intensidades diferentes, lá estavam os padres transgredindo as regras de castidade, as mulheres casadas burlando suas promessas de fidelidade, os homens solteiros renegando os laços do casamento, as jovens meninas entregando-se à vida pública dos bordéis e das aventuras amorosas desmedidas (EL FAR, 2004, p. 15).

A ênfase em explorar o meio eclesiástico como local de devassidão está diretamente vinculada à ideologia liberal antiabsolutista que se instaurou no Império português a partir da Revolução Liberal do Porto, de 1820. Este movimento foi o que obrigou o retorno de D. João VI a seu país de origem no ano seguinte, deixando aqui para assumir a regência seu filho D. Pedro I, que vai declarar a independência do Brasil em 1822.

Sob influência do pensamento iluminista francês, os revolucionários portugueses desejavam instituir uma monarquia constitucional em seu país, pondo abaixo o Estado absolutista e o forte poderio exercido pelos religiosos, de forma a

permitir que a nova nação fosse gerenciada pela burguesia capitalista. Após a revolução, de fato houve uma forte ofensiva ao clero, cujos bens foram desamortizados e transferidos para a coroa, o que levou a um desmantelamento de corporações e estabelecimentos eclesiásticos.

Outra obra pornográfica que já circulava no Brasil pelo menos desde 1840 era *As aventuras do cavaleiro de Faublas*, de Jean-Baptiste Louvet du Couvray, publicado em três partes em Paris entre 1787 e 1790, cujo protagonista era uma espécie de variação de Dom Juan. Curiosamente, Álvares de Azevedo teria se queixado de que este "indecoroso livro" atraía mais leitores que a obra de Homero (cf. MENDES, 2017). Marquês de Sade é outro autor cuja literatura também se fazia presente no Brasil oitocentista e da qual nossos escritores românticos já tinham conhecimento. Prova disso é sua menção por Visconde de Taunay em uma passagem de *Inocência* (1872), mais especificamente no terceiro capítulo, intitulado "O Doutor".

Este capítulo narra a vida pregressa de Cirino, que a partir dos doze anos foi morar em Ouro Preto (MG) com um tio e padrinho solteirão, de idade já avançada. Este tinha fama de abastado, porém demonstrava-se sovina e rabugento. Para desincumbir-se da educação do sobrinho, tratou de colocá-lo no Colégio do Caraça, um estabelecimento de instrução clerical. Como retribuição, deu a entender aos padres que a faria por meio de seu testamento, quando viesse a falecer. Pensando em uma herança polpuda, os clérigos acabaram aceitando a proposta.

Assim que o velho morreu abriram-lhe o testamento, mas nem sombra de dinheiro. Descobriu-se então que "aquele carola fora um pensador desabusado", antigo admirador de Tiradentes e "que nunca tivera vintém e vivera como filósofo, grazinando lá consigo mesmo, de tudo e de todos". Como legado aos padres, o tio de Cirino deixara-lhes uma biblioteca.

Procuraram-se os tais livros e topou-se com um baú cheio de obras, em parte devoradas pelo cupim e que, por ordem clerical, foram, *incontinenti* e, no meio de gritos e indignação e santo horror entregues às chamas de um grande auto de fé. Eram as *Ruínas* de Volney, *O Homem da Natureza*, as poesias eróticas de Bocage, o *Dicionário Filosófico* de Voltaire, o *Citador* de Pigault-Lebrun, a *Guerra dos Deuses* de Parny, **os romances do marquês de Sade** e outras produções de igual alcance e quilate, algumas até em francês, mas anotadas por leitor assíduo e mais ou menos convencido. A consequência desse pesado gracejo póstumo, que destruía de raiz o conceito de uma vida inteira, foi a imediata exclusão de Cirino do Colégio do Caraça (TAUNAY, 1992, p. 43-44; negrito nosso).

Mais dois exemplos bem famosos, que vale a pena mencionar aqui, são *Teresa Filósofa* (1748), cuja autoria é atribuída a Jean-Baptiste de Boyer (o Marquês d'Argens), e *Fanny Hill* (1749), de John Cleland. Segundo El Far (2004, p. 209), estas duas obras já se faziam timidamente presentes no Brasil desde o final do século XVIII, multiplicando-se suas publicações ao longo do século XIX. Nessas duas narrativas, as protagonistas passam por toda uma educação sexual e filosófica, levam vidas de cortesãs e tornam-se muito bem-sucedidas, inclusive amorosamente. Eliane Robert Moraes explica que

Assim como Teresa, a jovem Fanny só é deflorada pelo homem que ama e, ainda que suas aventuras eróticas pelos bordéis londrinos sejam bem mais devassas que as narradas pela aprendiz de filósofo, tudo termina na mais perfeita harmonia, com a heroína rica e feliz ao lado de seu amado. Essas personagens não precisam renunciar à sexualidade para amar – como acontece com suas contemporâneas Clarissa e Pâmela, as jovens melodramáticas de Richardson –, nem tampouco rejeitar o amor para realizar os prazeres da carne (MORAES, 2011, p. 98).

É possível estabelecer um paralelo entre a história de Fanny Hill e a narrada por José de Alencar em *Lucíola*. Ambas as protagonistas se veem sozinhas no mundo e entregues à própria sorte muito jovens, em virtude do falecimento dos pais causado por doença infecciosa. Ingênuas e indefesas, acabam caindo em mãos inescrupulosas e se prostituindo. Ambas também se apaixonam por um mocinho de poucas posses.

Porém, enquanto o final da personagem inglesa é feliz, pois ganha uma herança inesperada e reencontra Charles, o grande amor de sua vida, o da brasileira, inspirado na *Dama das Camélias*, é a penitência e a morte. Alencar envolve sua narrativa fortemente erótica com um véu de castidade, romantismo e moralismo tamanhos, que poucos hoje arriscariam classificá-la como pornográfica, embora na época do lançamento do livro tenha causado escândalo e polêmica.

Outro romance que aborda a temática, e que teria sido inspirador das obras românticas, é *Manon Lescaut* (1731) do Abade Prévost. Neste romance, assim como ocorre com o Luís de *As asas de um anjo* (de Alencar), Chevalier des Grieux apaixona-se por uma moça (cujo nome dá título ao livro) que ele idealiza totalmente. Porém, Manon – assim como Carolina – deseja experimentar uma vida de luxo e libertinagem, e acaba tornando-se uma prostituta. A diferença entre a personagem alencariana e a francesa é que a primeira, rousseauniana, é descrita como inocente e intrinsecamente virtuosa; já a francesa é na verdade uma leviana trapaceira – como, aliás, sugeriu-se

que fosse o caso da aparentemente virtuosa (mas no fundo hipócrita) Pâmela de Richardson.

Segundo El Far (2004), muitos dos romances naturalistas que se multiplicaram na segunda metade do século XIX, inspirados em Émile Zola, foram acusados de imoralidade e considerados pornográficos, por isso acabaram sendo classificadas como “romances para homens”: “Várias obras escritas sob o ditame do naturalismo conferiam, nesses estudos de caso, significativo espaço aos encontros eróticos, às descrições detalhadas do corpo feminino, às cópulas que problematizavam as ‘fraquezas e tentações da carne’” (EL FAR, 2004, p. 248-249).

Os romances brasileiros da escola naturalista que mais sucesso fizeram à época, de acordo com a pesquisadora, foram *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel, e *A mulata* (1896), de Malheiro Dias. Este último consistia em um misto de *Manon Lescaut*, de Prévost, com *Nana*, de Zola. Estas obras também mereceram versões satíricas: *A crioula* e *Lenita: cenas pecaminosas do Rio de Janeiro*, ambas de autoria de Luiz Rosário, que assinava sob o pseudônimo de Ludoro.

Embora à primeira vista possa não parecer, os romances naturalistas mantêm uma forte relação tanto com a literatura sentimental e romântica – sobretudo a que cultiva o lado mais sombrio e gótico (que a pesquisadora denominou “romances de sensação”) –, quanto com a libertina. Aliás, assim como a vertente romântica, também as obras naturalistas tinham o desejo de veracidade, mas os recursos de que se utilizavam para isso eram diferentes.

As românticas optavam pela epistolografia, além da descrição bastante referencial do cenário. Os romances urbanos de Alencar, por exemplo, descrevem com precisão as ruas, comércio e hábitos citadinos da capital fluminense. Os escritores do naturalismo, por sua vez, comprometiam-se em revelar as facetas escabrosas da realidade social, para isso servindo-se de toda uma base de caráter científico. “Selecionavam tipos psicológicos ‘autênticos’, fatos escandalosos e ações ditas degeneradas para darem ensejo às suas análises romanceadas quase sempre portadoras de finais trágicos e catastróficos” (EL FAR, 2004, p. 248).

*A carne*, de Júlio Ribeiro, foi um desses romances que sofreram duras críticas moralistas e acabou também sendo classificado como um “romance para homens”. É possível estabelecer certo parentesco desta obra com *Teresa Filósofa* e com *Fanny Hill*. Lenita, a protagonista brasileira, é uma mulher que, como as suas duas

antecessoras, busca ser dona de suas próprias ideias, como também emancipada sexualmente. Não tem necessidade de prostituir-se para viver com luxo e realizar seus caprichos porque nasceu rica e é financeiramente independente. Quando sente desejo carnal, busca um amante que possa satisfazê-la, e inclusive lhe passa pela cabeça que pode envolver-se com quantos homens desejar:

E se um lhe não bastasse, por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo, que lhe fatigassem o organismo? Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral?

[...]

Que lhe importavam a ela as murmurações, os diz-que-diz-que da sociedade brasileira, hipócrita, maldizente? Era moça, sensual, rica – gozava. Escandalizavam-se, pois que se escandalizassem. Depois, quando ficasse velha, quando quisesse se aburguesar, viver como toda gente, casar-se-ia (RIBEIRO, 2002, p. 44-46).

O fato é que os romances brasileiros oitocentistas não se furtaram em explorar o erotismo e a lascívia, muitas vezes considerados obscenos e sofrendo forte censura. Como vimos, isso também ocorreu com o próprio José de Alencar. Porém, quando se menciona o nome deste escritor, a maioria o associa ou a romances açucarados, para mocinhas lerem, ou a romances nacionalistas. Pouco se fala do quanto este escritor explorou a sexualidade, embora o tema tenha sido quase uma constante na obra alencariana.

Além da presença da podolatria em *A pata da gazela*, Antonio Seraphim Pietroforte (2017) apresenta uma série de outras situações sexuais pouco ortodoxas que foram exploradas pelo autor romântico: 1) zoofilia: “homens rústicos cujas primeiras companheiras são do mundo animal”, como Manuel Canho e sua égua morena, d’ *O gaúcho*, ou Arnaldo e sua onça malhada, d’ *O sertanejo*; 2) poligamia: “Ubirajara tem duas esposas, Araci e Jandira”; 3) “sexo regado a drogas alucinógenas – Iracema faz amor com Martim após beberem o caldo da jurema”; 4) as inúmeras passagens bastante picantes de sexo em *Lucíola*, com direito a orgias, como se sugere na cena que ocorre no pavilhão secreto da casa de Sá; 5) “belíssimas descrições de orgasmos” em *Encarnação*; 6) sadomasoquismo, em que as mulheres colocam-se como cruéis e dominadoras, como Emília, de *Diva*, e Aurélia Camargo, de *Senhora* (PIETROFORTE, 2017, p. 90).

Em suma, por trás de seu aspecto aparentemente bem-comportado, nos romances de José de Alencar é possível detectar todo um potencial erótico, fetichista, sadomasoquista e obsceno.



## 4 REVISITANDO ALENCAR E A *PATA DA GAZELA*

### Soneto extraordinário

Assunto comezinho e habitual  
é o coito eufemizado com "Amor",  
assim como "atentado ao pundonor"  
é tudo, da enrabada ao sexo oral.

"Abuso sexual" virou normal,  
em vez de "curra" ou seja lá o que for,  
e logo vão chamar o estuprador  
de "incômodo agressor" ou coisa igual...

Comigo não existe essa frescura.  
Sou reles, baixo, chulo, vil, vulgar.  
Não digo "ereção", digo "pica dura".

Mas ao lugar-comum posso escapar,  
pois muitos consideram que é loucura  
chupar do polegar ao calcanhar...

Glauco Mattoso

#### 4.1 Relendo os clássicos da literatura: Defoe, La Fontaine e Alencar

A principal reflexão [que minha obra produz sobre a tradição literária brasileira] é a de que não temos tradição literária. Somos muito superficiais e volúveis, presos a modismos passageiros e a influências escolásticas externas. Mas essa antropofagia circunstancial e imediatista tem suas vantagens: nos dá liberdade para anarquizar valores e reavaliar o que mais nos interessa. No meu caso, além de Sade e Masoch e da linhagem maldita francesa (de Villon a Genet, passando por Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Apollinaire), aproveito toda a subcultura roqueira e quadrinística novecentista. Em suma, a conclusão é que cada macaco pode escolher o seu galho conforme lhe aperta o sapato... Eu, para usar outro provérbio, prefiro ser sapão de brejinho a ser sapinho de brejão...<sup>74</sup>

Glauco Mattoso

No primeiro capítulo de *A planta da donzela*, uma espécie de prefácio, intitulado "Pé de conversa", Glauco Mattoso afirma que os clássicos da literatura universal são "cristalizações bem lapidadas dos grandes temas do imaginário da humanidade". Cada uma dessas grandes obras, por sua vez, provocariam novos entendimentos e também novos tratamentos de seus temas, – o que poderia se realizar de diferentes formas: por meio de paródias, de paráfrases ou de adaptações roteirizadas, "realimentando assim toda uma cadeia mitológica" (MATTOSO, 2005, p. 8). Esta afirmação, com a qual se pode tranquilamente concordar, remete imediatamente a um famoso artigo de Laurent Jenny do final dos anos setenta, no qual este declara:

De fato, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos provenientes de outros tantos "gestos literários", codificam as formas do uso dessa "linguagem secundária" (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é pois impensável (JENNY, 1979, p. 27).

Para exemplificar a ideia de que todo grande texto literário gera recriações destinadas a dar prosseguimento a uma série mítica (ou seja, de um tema que povoa nosso imaginário coletivo), Glauco Mattoso menciona o romance mais conhecido de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719). Nosso autor não explicita qual seria, na opinião dele, o grande tema desta obra, mas muitos críticos diriam tratar-se da

<sup>74</sup> Entrevista publicada em *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* [10/11]. São Paulo, p. 43, 2010.

emergência do *self-made-man*, da valorização da autonomia individual, bem como do ímpeto colonizador.

No entanto, é certeza que este grande clássico da literatura ocidental mereceu inúmeras recriações, entre as quais pode-se mencionar *A família do Robinson suíço* (1812), de Johann David Wyss; *Les Robinsonades* (1971), de Marcel Coscat (na verdade, um livro imaginário de Stanislaw Lem, resenhado em *A perfect vaccum*); além das versões pós-coloniais, como *Moses ascending* (1975), de Samuel Selvon, e *Foe* (1986), de J. M. Coetzee, – para não citar as inúmeras adaptações tanto para cinema como para TV.

Contudo, nenhuma dessas versões mais conhecidas do clássico de Defoe é mencionada por Glauco, que prefere indicar a versão do francês Michel Gall (publicada sob o pseudônimo de Humphrey Richardson),<sup>75</sup> na qual a história do naufrago inglês é recontada de uma forma bastante *sui generis*: com ênfase na revelação da vida íntima do personagem, apresentando inúmeras cenas de masturbação, zoofilia e homoerotismo.

Mas por que teria o nosso escritor optado justamente por este exemplo? Muito provavelmente porque está preparando o terreno para algo que ele mesmo, Glauco, faz neste romance: escolher um clássico da literatura brasileira com o intuito de explorar e enfatizar o aspecto sexual contido na obra, sobretudo em seu caráter desviante. Assim, em 2005, surge a narrativa ficcional intitulada *A planta da donzela*, cuja proposta é fazer uma releitura de uma das obras do nosso decano José de Alencar – no caso, *A pata da gazela*, de 1870.

De relance, é possível dizer que *A pata da gazela* seria mais uma das novelas de costumes alencarianas, ambientadas na sociedade carioca do Segundo Reinado, contendo talvez mais algum "perfil de mulher", tal como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1874). Na percepção de Glauco, porém, *A pata da gazela* está mais para fábula do que para crônica de costumes, só que mais extensa e desenvolvida, "com alguma pitada de conto de fadas" e "escrita para o público adulto" (MATTOSO, 2005, p. 10).

De fato, *A pata da gazela* tem explícita intertextualidade tanto com o conto da *Cinderela* quanto com o do *Leão amoroso*, de La Fontaine, além de também haver uma menção passageira ao *do Leão velho*, também do fabulista francês. As lições

---

<sup>75</sup> *A vida sexual de Robinson Crusoe*. Lisboa: Editora Afrodite, 1976. Esta obra teve sua primeira publicação em 1955.

morais que tais histórias encerram convinham bastante ao ideal *dulce et utile* do romance enquanto gênero que buscava afirmação e legitimidade ao longo dos séculos XVIII e XIX.

#### 4. 2 A ambientação e o mundo social glamouroso de *A pata da gazela*

A ambientação de *A pata da gazela*, que se dá no cenário urbano da corte imperial é, para Glauco Mattoto, meramente fortuita. Porém, ainda que Glauco pareça tratar esta obra alencariana com certo descaso irônico, em uma leitura atenta pode-se descobrir muito mais riqueza nela do que habitualmente se imagina, – e não à toa o autor paulistano a escolheu para parodiar. E, primeiramente, é possível afirmar que se trata sim de uma novela urbana e de costumes.

É sabido que Alencar tinha um projeto nacionalista para o Brasil. Por isso mesmo ele tratou de mapear o país, criando obras não apenas históricas (como *As minas de prata*, de 1865, e *Guerra dos mascates*, de 1873), mas que também fundassem uma mitologia nacional (como *O guarani*, de 1857, e *Iracema*, de 1865). Paralelamente, buscou retratar a pátria de norte a sul, como fez em *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875), empenhando-se em criar todo um imaginário brasileiro, que permanece inquestionavelmente muito vivo até hoje.

Já no caso das obras urbanas, tratava-se de descrever a capital do país, reforçando o processo civilizatório que aqui se instaurava, principalmente na segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo em que didaticamente buscava-se incutir no leitor valores e hábitos condizentes com este processo. Dessa forma, há uma precisa descrição da paisagem urbana, em que não apenas são apresentadas ruas, bairros e espaços turísticos do Rio de Janeiro, mas também os estabelecimentos comerciais, com grande destaque para os teatros, assiduamente frequentados pelos personagens alencarianos.

Em *A pata da gazela*, os personagens frequentam o Teatro Lírico (onde assistem *Lúcia de Lamermoor*), vão ver a garça no Passeio Público, fazem compras em ruas como a do Ouvidor e a da Quitanda, e moram em bairros como o do Botafogo, das Laranjeiras e da Glória. Além de assistir a espetáculos, passear a pé ou de carruagem pelo centro da cidade apreciando as vitrines, os personagens de Alencar também participam assiduamente de bailes e saraus (seja na modesta casa de D.

Clementina, seja na nobre mansão do Azevedo), ceiam com convidados, contam histórias, escrevem cartas, fumam charutos, leem livros e, obviamente, flertam.

Além disso, roupas, mobiliário e arquitetura frequentemente aparecem descritos com minúcias, destacando o luxo em que vivia a elite carioca, principalmente enriquecida pela produção e comércio do café. Amélia, a heroína de *A pata da gazela*, por exemplo, é apresentada como filha de Sales Pereira, um "abastado consignatário do café" (ALENCAR, 1997, p. 41). Com isso, o autor cearense obtém um efeito de realismo e sua obra adquire valor documental, ou seja, serve também como expressivo registro histórico de toda uma época que tem o peso específico de ser a fundadora de uma nação.

No entanto, este registro histórico precisa ser observado com certa prudência. O autor cearense não se furta a descrever a opulência e o *glamour* das classes mais abastadas, porém propositadamente pouco menciona em seus romances o trabalho que sustenta essa vida privilegiada, boa parte dele realizada por mãos escravas, cuja presença é quase inteiramente obnubilada nas obras urbanas de Alencar.

Em *A pata da gazela*, há algumas ligeiras menções a criados e lacaios, cuja função parece ser a mesma de qualquer outro acessório valioso: demonstrar a vida de fausto que levavam os personagens, tanto Amélia e sua família, quanto Horácio de Almeida, um dos pretendentes da moça. Ao longo de praticamente toda a obra não há nenhuma menção ao violento regime escravocrata que ainda continuava vigorando no Brasil até quase final da segunda metade do século XIX.

Porém, no capítulo XI, o narrador faz uma única referência aos cativos, apontando-os como os responsáveis por espalhar o boato de que Amélia havia sido pedida em casamento:

Na casa de D. Clementina sabia-se já que Amélia fora pedida em casamento, embora se ignorasse o nome do pretendente, talvez por não ser conhecido das pessoas presentes. Sales Pereira, a mulher e a filha não tinham dito a menor palavra sobre o objeto da carta de Horácio; mas a impressão produzida por essa carta, a preocupação que deixara nas pessoas da família, as conversas íntimas e recatadas, não escaparam aos escravos.

Daí gerou-se o boato, que já tinha passado à casa de D. Clementina (ALENCAR, 1997, p. 66).

É muito sintomático o fato de haver ao longo da obra uma única menção aos escravos, numa sociedade em que um número expressivo da população era composta por eles: o censo de 1872 calcula aproximadamente um milhão e meio de cativos no

país. Em 1849, apenas no município da corte, contabilizou-se em torno de 80 mil cativos, quase 42% da população; em 1872 este número diminuiu para pouco mais de 48 mil, o equivalente a 17% da população – ou seja, uma a cada seis pessoas era escrava (cf. FLORENTINO, 2003). Ainda que silenciados, a narrativa permite entrever uma ação subterrânea dessa parcela de habitantes, indicando que estes não se reduziam a meros objetos passivos e funcionais, mas que poderiam inclusive tomar atitudes inconvenientes para a classe dominante.

Além disso, já vimos que os personagens de *A pata da gazela* na maior parte do tempo estão passeando, divertindo-se ou fazendo compras. Raramente se fala em trabalho, mas se fala – e talvez o suficiente para que o leitor reflita a respeito. Leopoldo, o outro pretendente de Amélia, por exemplo, não pertence às classes mais abastadas, como a moça e como seu rival Horácio, – tanto é assim, que mora em uma "modesta habitação", no bairro da Glória (ALENCAR, 1997, cap. IV, p. 22).

Filho de fazendeiros, ficou órfão muito cedo, restando-lhe apenas uma irmã, que acabou falecendo também. Leopoldo precisava trabalhar para sustentar-se, mas em nenhum momento o narrador explica qual era sua ocupação. Sabe-se apenas que "nas horas do trabalho, o moço absorvia-se completamente nas ocupações habituais e cerrava sua alma para não deixar que as misérias do mundo aí penetrando profanassem o templo de sua adoração" (ALENCAR, 1997, cap. IV, p. 24-25). Ou seja, o trabalho é associado às "misérias do mundo", as quais é preciso aprender a manter distantes do núcleo da existência romântica: os afetos da alma.

Já se notou que Alencar costuma exprimir simpatia por esses rapazes sem pecúlio – mas nobres de alma –, que a duras penas conseguiram formar-se em Medicina ou Direito, sendo obrigados a trabalhar para conseguir sustento, em uma sociedade em que o trabalho era visto com desprezo e como destinado apenas aos negros e aos escravos. É o caso de Jorge, em *A viuvinha*; de Paulo, em *Lucíola*; de Augusto, em *Diva*; de Mário, em *O tronco do ipê*; de Ricardo, em *Sonhos d'ouro*; e de Fernando, em *Senhora* – como foi também o caso do próprio Alencar.

Para criar esses personagens, é bem provável que nosso autor tenha encontrado inspiração no *Romance de um rapaz pobre* (1858), de Octave Feuillet (1821-1890), um grande *best-seller* oitocentista. O protagonista dessa história é Maxime Odier, o ex-marquês de Champcey d'Hauterive, – que, como Leopoldo, fica órfão muito cedo, restando-lhe apenas uma irmã, ambos desprovidos de herança.

Também da mesma forma que o personagem brasileiro, Maxime é um moço digno e de nobre caráter, que, ao final da história, acaba se casando com uma moça rica, Marguerite, da família bretã Laroque. Dessa forma, assegura-se um final feliz, em que ficam resolvidos todos os problemas dos protagonistas, tanto afetivos quanto materiais. Também como em *A pata da gazela*, Maxime tinha um rival na disputa pela mão da heroína, o rico e interesseiro M. de Bévallan. Este acaba preterido pela moça e punido, como de certa forma também ocorre com Horácio, na novela alencariana.

Ainda a respeito da questão socioeconômica do Brasil oitocentista, um outro aspecto de *A planta da donzela* que merece destaque aparece em uma das cenas do capítulo VI. Nela, o narrador acaba fazendo, *en passant*, uma denúncia sobre o quanto a sociedade brasileira da época tinha mentalidade profundamente estamental. Trata-se do momento em que um laçao que serve à abastada família de Amélia entra numa loja de sapatos a fim de buscar uma encomenda da patroa.

Muito provavelmente este servo é um escravo negro; porém, bem longe de demonstrar-se humilhado ou revoltado com sua situação de cativo, comporta-se de maneira arrogante diante de outro trabalhador, que, no entanto, é livre, o sapateiro Matos (este, aliás, não sabemos se é branco, mulato ou negro alforriado). Ainda que não seja um cidadão livre, o laçao sente-se superior aos demais, como se ele mesmo pertencesse à casta da família à qual serve. Consciência e solidariedade de classe com outros trabalhadores como ele, nenhuma. Aliás, do mesmo modo como agiu com o sapateiro, o laçao já havia sido, em outra ocasião, também ríspido com Leopoldo. Na cena, este

la sair, quando entrou na loja um laçao de libré azul com vivos de escarlate e branco. O mancebo o reconheceu pelas feições; era o mesmo que o impedira de chegar à portinhola do carro, na Rua do Ouvidor.

– Ah! Exclamou o Matos, avistando o criado. Está quase pronto.

– Não posso esperar! Replicou o laçao com a insolência do rafeiro de casa rica (ALENCAR, 1997, p. 37).

Aliás, o sapateiro Matos é outro caso interessante nesta história, porque o narrador, em terceira pessoa, detém-se um tempo considerável sobre sua figura, a quem se refere como um mestre fluminense que domina todos os segredos da habilidade de fazer calçados: "O Matos tinha o entusiasmo de sua arte; descobrira nela segredos e encantos desconhecidos aos mercenários. Para ele o calçado era uma escultura; copiava em seda e couro, assim como o cinzel copia em gesso e



mármore". Além disso, "sua obra, quando queria, não tinha que invejar ao produto das melhores fábricas de Paris, se não o excedia na elegância e delicadeza" (ALENCAR, 1997, cap. VI, p. 34).

Ao mencionar este personagem, pelo qual expressa viva (talvez irônica?) admiração – e provavelmente com o qual, enquanto artista, (ironicamente?) identifica-se –, o narrador-autor aproveita também para elaborar algumas reflexões estéticas e filosóficas, nas quais louva o poder criativo da alma humana. Tal postura, diga-se de passagem, é bastante romântica e bastante próxima de uma concepção idealista da existência.

Observe-se a ideia de transcendência por meio da arte que vigora na passagem a seguir, a qual também permitiria uma leitura irônica (principalmente quando o narrador faz a absurda comparação entre a eloquência e o telégrafo), embora pareça (e talvez seja mesmo?) uma afirmação séria:

A razão cardeal de toda a superioridade humana é sem dúvida a vontade. O poder nasce do querer. Sempre que o homem aplique a veemência e perseverante energia de sua alma a um fim, ele vencerá os obstáculos, e se não atingir o alvo, fará pelo menos coisas admiráveis. Mas para que o homem se entregue assim a uma ideia e se cative a um pensamento, é necessário ser atraído irresistivelmente, ser impelido pelo entusiasmo.

É o entusiasmo que faz o poeta e o artista, o sábio e o guerreiro; é o entusiasmo que faz o homem-ideia diferente do homem-máquina. A fábula de Prometeu não exprime senão a alegoria desse fogo celeste d'alma, que anima as estátuas de Galateia, embora depois dilacere o coração como a águia do rochedo. Uma fásca dessa eletricidade moral opera maravilhas iguais à centelha do raio. O que é o telégrafo a par com a eloquência? (ALENCAR, 1997, cap. VI, p. 34).

Ainda sobre as relações de classe, existe nesta obra uma outra passagem merecedora de destaque, que também diz respeito ao sapateiro, bem como a Horácio. Este moço, que é bastante rico e leva uma vida ociosa, sente desprezo pelos menos afortunados, por quem só vem a demonstrar algum interesse quando isso lhe traz a possibilidade de vantagem pessoal.

No capítulo V, como deseja descobrir quem é a proprietária do sapatinho que havia encontrado na rua, o moço rico precisa recorrer aos sapateiros para que lhe revelem a verdade, ou ao menos lhe forneçam uma pista sobre a moça. Só então é que manifesta alguma simpatia pela categoria dos trabalhadores. Observem-se as palavras irônicas do narrador a este respeito: "Horácio sentia-se de repente tomado de indefinível ternura por uma classe, de que antes só lembrava para amaldiçoá-la: a classe dos sapateiros" (ALENCAR, 1997, p. 30).

### 4.3 Foco narrativo, organização básica da obra e enredo

A estas alturas, cabe aqui comentar o tipo de foco narrativo presente em *A pata da gazela*, aparentemente em terceira pessoa e onisciente. O que chama a atenção é que este narrador não raramente parece extrapolar os limites do ficcional, de tal forma a causar a impressão de que a voz que narra é a do próprio autor: uma voz muito pessoal, que não se furta a expressar suas próprias opiniões sobre o mundo.

Esta voz pode ser denominada "onisciência autoral intrusa", conforme terminologia de Norman Friedman, de acordo com Ewerton Kaviski, em sua tese intitulada "Romance e ironia: José de Alencar revisitado" (2016, p. 294). Nesta sua pesquisa, conforme o próprio título já denuncia, Kaviski também chama bastante atenção para o quanto o narrador das obras alencarianas possui efetiva autoconsciência ficcional, diversas vezes assumindo em seus romances um tom ambivalente, irônico e lacunar. Em *A planta da donzela*, obra que será analisada em seguida, essa voz autoral de caráter irônico vai se assumir descaradamente.

Retomando *A pata da gazela*, trata-se de uma novela<sup>76</sup> composta de dezenove capítulos, sem títulos, e destituída de qualquer introdução, prefácio ou nota explicativa, como na época era comum haver nas narrativas românticas, que se utilizavam destes recursos com o objetivo de criar ilusão realista. O único detalhe paratextual que chama a atenção está no fato de José de Alencar tê-la assinado como Sênio.

Este pseudônimo, empregado nas últimas obras que escreveu, sugere maturidade, bem como uma autoridade moral abstrata, desligada de qualquer relação com o autor empírico. Esta opção por manter o anonimato possivelmente o liberou de qualquer tipo de cobrança tanto em relação à qualidade da obra, mas sobretudo quanto ao teor polêmico da temática fetichista, a podolatria. A quase total ausência de paratextos leva o leitor a se indagar do real propósito da obra e acerca do gênero ao qual ela realmente pertenceria.

A princípio, o objetivo da narrativa alencariana parece ser o de aconselhar sentimentalmente a leitora burguesa na escolha de um marido, de forma a evitar as

---

<sup>76</sup> *A pata da gazela* pode ser tanto considerada novela, – no sentido de narrativa breve ou "mais ligeira", com ênfase no argumento, e pouco desenvolvida em outros aspectos, – como romance, no sentido do gênero que foi criado no século XVIII, e aproximando-se da forma como Ian Watt o define, como romance burguês e realista.

armadilhas dos sedutores mal intencionados. Para isso, o autor apropria-se de uma fábula de Esopo na versão de La Fontaine, a que conta a história do leão amoroso. Este animal simboliza o pretendente indesejável e perigoso, cujas garras e dentes afiados é preciso limar para poder afastá-lo da mocinha indefesa.

A reflexão proposta na fábula é estendida na narrativa de Alencar, acrescida a lição de que, na escolha do cônjuge, não é a aparência física que deve importar, e sim a "essência da alma". De acordo com uma leitura romântica, inspirada em Victor Hugo e em suas reflexões sobre o grotesco e o sublime, somente a "alma nobre e pura" é capaz do amor autêntico e verdadeiro, independente de vir revestida em um corpo pouco formoso ou mesmo aleijado.

Há também uma menção passageira à fábula *do Leão velho* (ALENCAR, cap. XV, 1997, p. 87), também de La Fontaine. Nela é narrada a história de um leão que no passado fora o terror das florestas, mas com o tempo envelheceu e ficou debilitado. Com isso, os outros animais, um cavalo, um lobo e um boi, tomam coragem de aproximar-se dele e golpeá-lo vingativamente. Ao final, quando até um asno se aproxima para escoiceá-lo, o leão sente-se tão insuportavelmente humilhado, que chega a preferir a morte: "Ah! c'est trop, lui dit-il, je voulais bien mourir;/ Mais c'est mieux mourir deux fois que souffrir tes atteintes".<sup>77</sup> Essa passagem diz respeito a Horácio, que é tão vaidoso e cheio de si, e a seu temor de perder o respeito dentro de seu círculo social, bem como de ser ridicularizado, inclusive por inferiores.

Paralelamente, há também em *A pata da gazela* um explícito diálogo com o conto da Cinderela, uma vez que a narrativa gira em torno de um sapatinho perdido e da busca pelo pé no qual o calçado serviria perfeitamente. Como vimos, quem o encontra e empreende a busca é Horácio, admirado pela delicadeza do acessório: "Era uma botina, já o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da borralheira" (ALENCAR, 1997, cap. II, p. 14-15). Porém, como Horácio está mais para lobo mau que para príncipe, é o "cinderelo" Leopoldo quem, ao final da trama, casa-se com a princesa milionária e conquista o privilégio de calçar nela o sapatinho, ou melhor, as pantufinhas de cetim branco (cap. XIX, p. 107).

---

<sup>77</sup> "Ah! Isso já é demais!, diz o leão ao asno, eu preferia morrer. É melhor morrer duas vezes que sofrer teus golpes." (tradução livre). Disponível em: <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/liodvieu.htm>. Acesso em: 16 ago. 2018.

O fato é que o fetichismo do personagem que persegue este pezinho, bem como o pudor da moça em deixá-lo entrevê-lo, sugerem que esta novela alencariana é muito mais que uma história de amor romântico e um guia para obter-se um bom casamento. *A pata da gazela* pode ser lido hoje como um romance que tematiza a iniciação erótico-sexual feminina. Mais que isso, esta novela pode ser interpretada como uma obra que aborda a questão das parafilias – ou seja, as práticas sexuais consideradas pervertidas e patológicas, como é o caso da podolatria e do sadomasoquismo. E é exatamente esse aspecto que aparentemente mais interessa a Glauco Mattoso explorar em sua paródia ao romance alencariano.

Quanto ao enredo de *A pata da gazela*, é o seguinte, em resumo: Horácio, um rapaz de belas feições, bem nascido e sedutor, entediado com as conquistas fáceis, encontra perdida na rua uma delicada botina feminina de tamanho vinte e nove. Fica obcecado pelo minúsculo pé que a calçava, e passa a tentar por todos os meios descobrir a quem pertencia o sapato. Chega a crer que fosse de Laura, uma jovem viúva, mas na verdade é de Amélia.

As duas costumam passar muito tempo juntas, pois são amigas e primas, e ambas tinham o mesmo cuidado de sempre ocultar os pés por debaixo dos longos vestidos. No entanto, enquanto Amélia possuía os pés extremamente pequenos e delicados, dos quais envergonhava-se por lhe parecerem muito infantis, Laura tinha-os descomunalmente grandes e deformados. Tudo isso gera alguns quiproquós entre as duas ao longo da narrativa, ocasionando equívocos que se desfarão no desenlace.

Além desses três personagens, que formam um triângulo amoroso, há Leopoldo, que também se interessa por Amélia, vindo a compor um segundo triângulo amoroso. No início, a moça sente-se muito mais inclinada por Horácio, afinal ele é rico e bem mais boa-pinta que Leopoldo, de aparência lúgubre, e chega a ficar noiva daquele.

Mesmo assim, Leopoldo mantém sua adoração platônica por ela, até que um dia ocorre de ele ver de relance por baixo de um vestido subir na carruagem de Amélia o pé deformado, e pensa ser o dela. Isso o faz questionar seus próprios sentimentos pela moça, para chegar à conclusão de que a ama, independente de qualquer defeito físico que ela pudesse apresentar. Ao final da narrativa, Amélia acaba preferindo o amor de Leopoldo, por este demonstrar-se "verdadeiro", em detrimento da paixão interesseira e fetichista de Horácio.

#### 4. 4 Narrador, técnica narrativa e personagens

A princípio, observando o enredo narrado da forma simples como o fizemos no subcapítulo anterior, parece mesmo tratar-se de uma fábula ou um conto de fadas estendido. No entanto, nessa novela existe toda uma técnica narrativa que merece atenção. Observemos, por exemplo, o primeiro capítulo, que abre o livro.

Nele, o narrador apresenta uma panorâmica de ruas do centro do Rio de Janeiro, descrevendo a luxuosa carruagem na qual se encontram duas das personagens centrais da trama, Amélia e a prima Laura. Em seguida, dirige o olhar do leitor para dentro do veículo, revelando trajés, sensações, sentimentos e ações das moças, compondo um quadro quase impressionista. Ao mesmo tempo, expõe a conversa entre as duas, em discurso direto, ao modo dramático.

Estava parada na Rua da Quitanda, próximo à da Assembléia, uma linda vitória, puxada por soberbos cavalos do Cabo.

Dentro do carro havia duas moças; uma delas alta e esbelta, tinha uma presença encantadora; a outra, de pequena estatura, muito delicada de talhe, era talvez mais linda que sua companheira.

Estavam ambas elegantemente vestidas, e conversavam a respeito das compras que já tinham realizado ou das que ainda pretendiam fazer.

– Daqui aonde vamos? perguntou a mais baixa, vestida de roxo-claro.

– Ao escritório de papai: talvez ele queira vir conosco. Na volta passaremos pela Rua do Ouvidor, respondeu a mais esbelta, cujo talhe era desenhado por um roupão cinzento.

O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora, no sentido contrário àquele em que seguia o carro, enquanto o roupão, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças, onde naturalmente escrevera a nota de suas encomendas.

– O laçaio ficou-se de uma vez! disse o vestido roxo com um movimento de impaciência.

– É verdade! respondeu distraidamente a companheira.

Estas palavras confirmavam o que aliás indicava o simples aspecto da carruagem: as senhoras estavam à espera do laçaio, mandado a algum ponto próximo. A impaciência da moça de vestido roxo era partilhada pelos fogosos cavalos, que dificilmente conseguia soffrear um cocheiro agalado. (ALENCAR, cap. I, 1997, p. 11)

Logo depois, ainda neste mesmo capítulo, apresenta Leopoldo, "simples no traje e pouco favorecido a respeito de beleza", mas com "uma vasta fronte meditativa e os grandes olhos pardos cheio do brilho profundo e fosforescente". Ficamos sabendo também que ele "trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a fronte" (ALENCAR, 1997, cap. I, p. 12) – ou seja, um tipo bem gótico, sofredor do *mal du siècle*. A tristeza e as vestes escuras deviam-se ao falecimento recente da irmã a quem tanto adorava, deixando no coração do rapaz "um vácuo imenso" (cap. IV, p. 23).

Uma vez que também se encontrava nas imediações da rua da Quitanda, Leopoldo avista a carruagem e a heroína, Amélia, por quem imediatamente se apaixona – o clássico "amor à primeira vista". Neste capítulo, o narrador já insere digressões filosóficas, referindo-se à predisposição de Leopoldo para enamorar-se: "O coração é um solo. Vale onde brotam as paixões, como os outros vales da natureza inanimada, ele tem suas estações, suas quadras de aridez ou de seiva, de esterilidade ou de abundância" (cap. I, p. 12).

Também neste primeiro capítulo já aparece Horácio – rival de Leopoldo na disputa pelo amor de Amélia –, cujos pensamentos e caráter também são apresentados em discurso indireto livre. Ao final do capítulo, por exemplo, quando Horácio encontra no chão o embrulho com o sapatinho de Amélia dentro, mas não tem tempo de devolvê-lo à proprietária, pois a carruagem dela já havia partido, o narrador expõe a respeito do moço: "Ficou ele um momento indeciso, olhando em torno, como se esperasse alguma informação a respeito da pessoa a quem pertencia o carro. *Sem dúvida a senhora era conhecida em alguma loja de fazendas; talvez tivesse aí feito compras*" (cap. I, p. 13, grifo nosso).

Muitas vezes o pensamento dos personagens também é apresentado em discurso direto, com travessão. Por exemplo, no quinto capítulo, ao observar Amélia em seu camarote no teatro, Leopoldo reflete:

– Tem o cabelo castanho! É pena! Acreditava que a mulher a quem amasse algum dia, havia de ser loura. É a cor do reflexo da luz, deve ser a cor desse véu casto que deus fez para o pudor. A madeixa foi dada à mulher para recatar a face que enrubesce e o seio que palpita; essa gaza preciosa deve ser de ouro, ou antes de graça e esplendor (ALENCAR, 1997, cap. V, p. 27).

Paralelamente, em capítulo anterior, Horácio também já havia feito um reflexão sobre os cabelos da moça:

– Este cabelo é de mulher; não há menina que o possa ter. Quatro palmos, além do que se partiu naturalmente! Bem se vê que é uma palmeira frondosa, e não um arbusto! Tem o cabelo castanho e crespo, duas coisas lindas sem dúvida, embora minha paixão seja a trança basta e lisa, negra como uma asa de corvo. Esse negrume dá a mulher o que quer que seja de satânico: lembra que ela também gerou-se na terra; não é anjo somente; não é somente filha do céu. Eu não posso suportar a mulher serafim, que parece desdenhar do mundo onde vive, e do pó de que é feita (cap. II, p. 17).

Ou seja, enquanto Horácio prefere a morena satânica, mais carnal, Leopoldo opta pela loura angelical e casta. Essas duas passagens são bastante emblemáticas

no sentido de explicitar o quanto os dois personagens são frontalmente antagônicos entre si, representando dois posicionamentos filosóficos também antinômicos: o materialismo francês e o idealismo alemão, respectivamente.

#### **4. 5. Do debate filosófico entre idealismo e materialismo – e entre romantismo e sensualismo**

Ao mesmo tempo em que *A planta da donzela* é uma fábula ou um conto de fadas estendido, é também uma obra que explora a tensão entre as duas correntes de pensamento que intelectualmente dominaram o século XVIII, especialmente na França, na Alemanha e na Inglaterra (cf. COSTA, 2011, p. 373) , avançando também ao longo do século XIX, quando instalou-se no Brasil.

O tipo de materialismo que dominou os setecentos foi o mecanicista e fisiologista, elaborado por filósofos iluministas e anticlericais, como o médico ateu francês Julien de la Mettrie (1709-1751), – que defendia serem os prazeres dos sentidos o verdadeiro objetivo da existência –, e o franco-germânico barão de Holbach (1723-1789). Este pensamento encontra base no empirismo inglês de um Francis Bacon (1561-1626) e um David Hume (1711-1776).

Depois, ao longo do século XIX, emerge na Alemanha o materialismo científico, cujos principais representantes são Karl Vogt (1817-1895), Ludwig Buchner (1824-1899) e Ludwig Feuerbach (1804-1895), que influenciou no surgimento do movimento naturalista nas artes e na literatura. Em suma, para o materialismo, apenas a matéria e a natureza são a realidade, negando-se a existência do mundo espiritual.

Já o idealismo é uma vertente filosófica que dá primazia à subjetividade, opondo-se ao empirismo. Na base, encontramos os filósofos Immanuel Kant (1724-1804) e Rousseau (1712-1778). Para o filósofo alemão, a única realidade são as entidades mentais, não as físicas. O idealismo tem relação íntima com o movimento alemão *Sturm und Drang*, cujo expoente é Goethe (cf. KUSSUMI, 2017).

O pensamento romântico contesta o racionalismo e preza fortemente as emoções, a intuição e o mistério (que hoje poderíamos entender como o inconsciente), também valorizando a liberdade e a criatividade do espírito humano, bem como sua capacidade de imaginação. O intuito é buscar uma elevação ao absoluto, transcendendo o mundo cotidiano burguês, conspurcado por interesses fúteis e



mesquinhos. Outro escritor, muito influenciado por Goethe, que se tornou um ícone do movimento romântico em sua forma mais exacerbada, o ultrarromantismo, foi o poeta inglês Lord Byron (1788-1824), que cultivava a melancolia, o escapismo, bem como o espírito gótico.

O solitário personagem Leopoldo parece encarnar o protótipo do idealista romântico, de tendências byronianas, não apenas por sua aparência taciturna, mas principalmente pelos sentimentos e pensamentos que expressa. Um de seus enunciados mais significativos foi dirigido a Horácio, referindo-se à busca frenética deste por um pé: "a ilusão é a única realidade deste mundo" (ALENCAR, 1997, cap. XV, p. 86).

Ou seja, para Leopoldo, que se autodefine como "uma espécie de misantropo, uma alma errante neste mundo de fadas" (cap. XIII, p. 74), o mundo material não merece confiança, e a matéria não passa de "uma contingência" (cap. XII, p. 71). O que interessa ao rapaz são os "afetos d' alma, e não o culto plástico da beleza" (cap. XIV, p. 78), como ocorre com o sensualista Horácio.

Em relação a Amélia, Leopoldo apaixona-se pela "emanação da alma pura" da moça, bem como por "seu casto e ingênuo sorriso" (cap. XIV, p. 78). De tal modo era sublime e verdadeiro o seu amor, devotado à "essência divina" da moça (cap. XII, p. 71), que ele poderia amá-la mesmo que ela possuísse alguma deformidade. No capítulo XI, quando fica sabendo do noivado de Amélia com Horácio, Leopoldo conforma-se em amá-la apenas platonicamente.

Observe-se o detalhe fúnebre ao final dessa fala, remetendo ao culto à mulher morta, típico dos ultrarromânticos:

– Quando comecei a amá-la, D. Amélia, disse Leopoldo depois de alguns instantes, acreditei na felicidade, e esperei alcançá-la neste mundo. Minha alma pressentiu a aproximação da irmã que Deus lhe destinara, e cuidou atraí-la e embebê-la em seu seio. Mas essa ilusão se desvaneceu logo. Soube qual era sua posição, e compreendi que a senhora não me podia pertencer. Resignei-me, pois, a amar unicamente sua alma; essa ninguém me pode roubar, nem mesmo a senhora, porque Deus a fez para mim. Eu estava desde muito preparado para a notícia de seu casamento; ela não me surpreendeu, embora me entristecesse. Até agora adorei sua alma, como se adora a imagem da Virgem no templo; de agora em diante terei de adorar essa alma querida, como se adora uma santa no sepulcro (p. 66-67).

A figura de Leopoldo, pelo tanto de caricatural que revela, soa um tanto ridícula, o que nos faz desconfiar que o narrador esteja dando a este personagem um tratamento irônico. No entanto, a ironia ou crítica a este rapaz idealista e romântico

nunca é direta, – pelo menos não do modo como é para com Horácio, sobre quem o narrador expressa uma postura explicitamente judicativa. Pode-se inclusive afirmar haver uma simpatia para com Leopoldo por parte do narrador, ao contrário do que ocorre com Horácio, por quem a antipatia é explícita.

Por exemplo, no capítulo III, o narrador critica Horácio por este desperdiçar sua inteligência "no incessante bulício da moda" (cap. III, p. 18) e também por não compreender o verdadeiro significado de amar, atendo-se somente ao "culto da forma, o fanatismo do prazer" (cap. III, p. 20).

As riquezas de sua elevada inteligência, as ia ele esparzindo nas elegantes futilidades de um ócio tão laborioso, como é o *far niente* de um leão.  
Consumir o tempo não se apercebendo de sua passagem, livrar-se do fardo pesado das horas sem ocupação: há nada mais difícil para o homem que ignora o trabalho?  
Se o Almeida poupasse desse tempo tão desperdiçado alguns momentos do dia para dedicá-los a um fim sério e útil, à ciência, à literatura, à arte, que belos triunfos não obteria sua rica imaginação servida por um espírito cintilante?" (cap. III, p. 19)

Para Horácio, o amor é como um jogo de salão, um hobby: "Amor era um entretenimento do espírito, como passear a cavalo, frequentar o teatro, jogar uma partida de bilhar" (cap. III, p. 21). O narrador, em seguida, discorda desta postura de Horácio e apresenta um ponto de vista que justamente coincide com o de Leopoldo: "O amor, o verdadeiro amor consiste na posse mútua de duas almas; e essa, pode o homem iludir-se alguma vez, mas quando se realiza, é indissolúvel. Nada separa duas almas gêmeas que prende o vínculo de sua origem divina." (cap. III, p. 20). Isso nos leva a pensar que, longe de adotar uma postura neutra na disputa entre os dois rivais, o narrador demonstra preferência (irônica?) pela postura romântica e idealista de Leopoldo.

No entanto, ainda assim há na obra ironias explícitas dirigidas ao personagem romântico, mas sempre e apenas por meio da voz de Horácio. Um exemplo é quando este sarcasticamente afirma que não frequenta reunião "de gente pobre" (na casa de D. Clementina, como o rival) por medo de, se assim o fizer, evaporar-se "em devaneios e suspiros" (cap. XVI, p. 91). Além disso, em passagem anterior, também comparando-se a Leopoldo, Horácio debocha da retórica sentimental empregada por aquele:

Eu, porém, sou um espírito prosaico e material: tenho a infelicidade de não acreditar na atração misteriosa dos espíritos, no consórcio ideal das almas irmãs, nos sonhos etéreos, nos eflúvios celestes, em toda essa gíria sentimental. Para mim, inteligência grosseira, tudo isso não passa de uma hipocrisia do primeiro tartufo deste mundo, o

amor. É um tiranete que toma todas as figuras e posições; faz-se menino ou velho, anjo ou demônio, poeta ou banqueiro... (cap. XVI, p. 90).

No entanto, as críticas vindas da parte dele podem perder um pouco em credibilidade, uma vez que o "leão" já é desabonado pelo próprio narrador. Além do mais, o próprio Horácio utiliza-se dessa retórica amorosa quando está cortejando Amélia, o que revela ao leitor que o hipócrita dessa história toda não é Leopoldo, e sim o próprio Horácio, embora este não se importe de sê-lo uma vez que isso faz parte do jogo de conquista dos salões.

A passagem a que nos referimos localiza-se no capítulo X, quando o conquistador vai à casa de Amélia, à noite, visitá-la. Em conversação com a moça, lança mão de toda uma lábia romântica para conquistá-la e apossar-se de seus pezinhos:

- Como é bonita! disse ele contemplando a moça com enlevo.
- Ainda não tinha percebido? perguntou ela com irônica faceirice.
- Não, D. Amélia, não; porque de cada vez a acho mais bonita: todos os dias a senhora muda a meus olhos; torna-se outra, mais linda, mais formosa, do que era aquela que eu conhecia anteriormente. Como hoje, acredite, nunca a vi.
- Que tenho eu demais?
- Não sei; tem uma auréola da beleza! *Seus olhos desferem rios de luz tão pura; sua boca sorri como a flor em botão, que abriu com a frescura da noite. Os anéis de seus cabelos castanhos parecem impregnados de um fluido misterioso, que se derrama em torno* (cap. X, p. 55-56, grifos nossos).

#### 4.6 Sobre Amélia, Clarissa Harlowe, Capitu e a marquesa de Merteuil

Sendo Horácio "um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda" (ALENCAR, 1997, cap. I, p. 13), enquanto Leopoldo é "simples no traje, e pouco favorecido a respeito de beleza" (cap. I, p. 12), não é de se espantar que na maior parte do tempo Amélia esteja muito mais inclinada a manter um relacionamento afetivo com o primeiro, o janota, do que com o segundo, da lúgubre figura.

Quanto a Leopoldo, embora com o tempo a moça aceite ser cortejada por ele, tem no início um sentimento de aversão pelo seu insistente e profundo olhar. Por exemplo, no capítulo V, estando no teatro, Amélia nota que o rapaz a está fitando insistentemente, o que a deixa bastante incomodada: "Por mais que voltasse o rosto,

sentia a fosforescência desse olhar repulsivo, que entretanto a prendia, mau grado seu" (cap. V, p. 31).

No capítulo IX, em casa de D. Clementina, novamente depara-se com Leopoldo, cujo olhar "a atraía ao mesmo tempo que a repelia", causando-lhe "um desvanecimento misturado de terror" (p. 50). Esse contraste de sentimentos de Amélia pelo rapaz pode servir para aguçar a sensibilidade erótica, – mas também pode remeter à atmosfera gótica do fascínio pelo repugnante, bem como provocar um efeito de humor, dependendo da perspectiva pela qual se lê.

Ao longo da narrativa, entretanto, Amélia começa a desconfiar dos sentimentos de Horácio e a ficar dividida entre este e Leopoldo: "entre a sedução de um e a fascinação do outro" (cap. IX, p. 52). Lá no íntimo, ela sentia que "alguma coisa lhe remordia, quando notava a pertinácia com que o olhar de Horácio procurava a fímbria de seu vestido". Sentia um alvoroço na alma e "chegava a suspeitar que Horácio não lhe tinha amor". "A verdade, porém, é a que sabemos", esclarece o narrador. "Horácio tinha paixão louca pelo pezinho de que só conhecia a botina e o rasto; fazendo a corte a Amélia, ele prestava culto ao deus ignoto, que adorava sob aquela forma encantadora" (cap. X, p. 55).

Em contrapartida, com o tempo, ela acaba vendo em Leopoldo uma alma "nobre e generosa" (cap. XVIII, p. 102). Ao compará-lo a Horácio, constata que "a linguagem do primeiro tinha a eloquência da paixão; parecia vir do íntimo, do mais profundo do coração. A linguagem do segundo tinha a graça da sedução: era a vibração passageira das cordas d'alma" (cap. X, p. 57). Para ela, o amor de Leopoldo, "puro e imaterial", "tão desprendido das misérias humanas, tão d'alma", seria "um batismo para seu coração virgem", que poderia purificá-la "dos desejos do sedutor" (cap. XVIII, p. 101).

Assim, Amélia se dá conta de que entre ela e Horácio tudo estava acabado, com isso sentindo-se profundamente triste e desiludida: "Desde o dia do jantar receara este resultado; mas ainda alimentava uma esperança. Naquela noite a esperança murchara, se não foi ela própria, Amélia, que a desfolhara" (cap. XVI, p. 92). Ou seja, a própria heroína trata de destruir em si a ilusão que a paixão por Horácio significava.

A orgulhosa Amélia desejava ser amada por este rapaz da mesma forma que a amava Leopoldo, "com aquela sublime abnegação" (cap. XVIII, p. 102). Porém, com sua atitude interesseira e sua paixão materialista, Horácio acabava por feri-la em seu amor-próprio. Incapaz de aceitar para si uma posição que a rebaixe do pedestal a que

está acostumada como moça rica, ocorre a ela uma "súbita revelação de sua alma", advertindo-a de que "esse casamento causaria sua desgraça" (cap. XVIII, p. 102). O modo ao mesmo tempo rápido, melodramático e aparentemente ingênuo como a heroína chega a essa brilhante conclusão soa um tanto cômico, e talvez seja mais uma ironia do autor.

É neste capítulo XVIII, o penúltimo, aliás, que toda a trama se explica desde o início, a partir da infância de Laura, quando esta descobre a anomalia de que é portadora e acaba revelando para a prima a deformidade de seus pés. Amélia identifica-se com o problema da outra, uma vez que também entende que seus próprios pés, diminutos, não são normais. A partir de então, ambas criam enorme cumplicidade.

Nesse momento, o leitor fica sabendo também de algo que lhe havia sido ocultado no capítulo XIII, em que se dá o baile na casa de Azevedo, quando ocorre a cena da conversa no jardim entre Horácio e Leopoldo sobre a adoração que ambos sentiam por Amélia. Nesta cena, um havia contado para o outro "a história do pé e a história do sorriso" (cap. XVIII, p. 101), – ou seja, cada um dos rapazes havia descrito para o interlocutor o modo como amavam a heroína: um de forma fetichista e o outro, romanticamente (ou platonicamente).

Contudo, somente neste penúltimo capítulo do livro nos é revelado que a moça, encostada no portal da janela do toucador – ou seja, escondida –, tinha ouvido naquela ocasião todo o diálogo entre os dois pretendentes, sem que eles se dessem conta disso.

A narração de Horácio, e as observações que fizera Leopoldo a esse respeito, revelaram à moça uma coisa que já anteriormente se havia apresentado, embora indistinta, vaga e confusa a seu espírito.

O que Horácio amava nela, não era mais do que uma forma, um capricho, um sonho de sua imaginação enferma. Ela compreendeu essa aberração dos sentidos em um homem gasto para o amor e saciado de prazeres. A mulher era para o leão coisa comum e vulgar, incapaz de produzir-lhe emoções fortes. Tinha-as admirado, de todos os tipos e de todos os caracteres. Seu coração exausto precisava de alguma coisa nova, original e extravagante.

Amélia compreendeu isso, não por uma análise, que seu espírito casto não poderia fazer, mas por uma intuição d'alma (cap. XVIII, p. 101).

Quando tomou conhecimento desta conversa, Amélia entendeu que estava se deixando ludibriar e passou então a tomar novas decisões sobre como conduzir sua vida afetiva e a quem entregar sua mão em casamento. É importante notar aqui o quanto soa cômico o cuidado que o narrador tem em enfatizar que a heroína não toma

suas resoluções sobre sua vida afetiva por calculismo ("não por análise"), mas por "intuição d'alma". Há um irônico esforço de criar uma imagem idealizada da heroína, ao mesmo tempo que permanece uma sutil insinuação de que a moça age, na verdade, não por amor à virtude, mas conforme suas próprias conveniências e interesses. Assim, talvez se possa entrever nas heroínas de Alencar um gérmen de Capitu...

Ainda sobre essa passagem do penúltimo capítulo e as decisões de Amélia, é possível considerar que se tem aí um trecho em discurso indireto livre, que externaliza não exatamente a opinião do narrador, mas sim uma voz mais inconsciente da própria heroína. Esta voz expressaria a imagem que Amélia deseja fazer de si mesma, como mais casta, virtuosa e ingênua do que realmente é. Já para Horácio, porém, essa decisão da moça de trocá-lo por Leopoldo se deu por puro despeito;

– Que fenômeno curioso produz o despeito na mulher. É uma semelhança da luz reflexa. Irritado pela decepção, humilhado em sua vaidade, o amor da mulher desdenhada refrange como o raio do sol repellido por corpo brilhante e vai impregnar-se em outro homem. Ela cuida sentir por esse plastão uma paixão ardente, que nada mais é do que o ímpeto de seu despeito. Seria capaz de conceder a esse comparsa o que recusaria à afeição mais terna e extremosa. O assomo do ciúme, supõe ela ser veemência da afeição, e confunde com os extremos de amor o delírio da vingança. Amélia está passando por esta crise naturalmente. Leopoldo foi o plastão; ela o ama com todo o furor do ódio que me tem (cap. XIX, p. 105).

Contudo, mais adiante o sedutor acaba se dando conta de que "a moça não sentira por ele mais do que o desvanecimento de ver cativo de seus encantos o rei da moda, o feliz conquistador dos salões" (cap. XIX, p. 106-107). Ou seja, o interesse de Amélia por ele se dava por pura vaidade da parte dela. Com esta perspectiva de Horácio, o narrador parece concordar inteiramente, completando:

Quem Amélia amou desde o princípio, foi Leopoldo. A vaidade, o galanteio que se nutre de brilhantes futilidades, a seduziam por momentos, e rendiam ao capricho de Horácio. Mas passado esse enlevo, sua alma sentia a atração irresistível que a impelia para o seu pólo (cap. XIX, p. 107).

Logo depois, a história é complementada com informações e comentários de caráter onisciente, que permitem supor que o narrador tem considerável identificação com Amélia e Leopoldo:

Leopoldo começara a frequentar a casa de Sales poucos dias depois da partida de D. Clementina. As duas almas, por tanto tempo separadas, só esperavam o momento de

se unirem ou antes de se entranharem uma na outra. As tardes, no jardim, entre cortinas de flores, elas celebravam esse místico himeneu do amor, único eterno e indissolúvel, porque se faz no seio do Criador (cap. XIX, p. 107).

Em suma, a atitude de nossa heroína, que consegue evitar sua queda na lábia interesseira de Horácio e optar por um desenlace que parece a ela mais favorável, demonstra que Amélia está longe de ser tão ingênua, sentimental e indefesa como a Clarissa de Richardson, que acaba estuprada por Lovelace. As heroínas urbanas de Alencar não costumam ser tão bobas, e buscam escolher maridos sobre os quais podem manter certa vantagem e comando.

Não à toa, como bem observa Kaviski a respeito de *Sonhos d'ouro*, Guida escolhe um bacharel pobre para se casar. "Trata-se de uma atitude de muita independência, característica típica das heroínas ricas de Alencar, mas destituída de qualquer sentimentalidade" (KAVISKI, 2016, p. 329). O mesmo pode-se dizer de Aurélia Camargo, em *Senhora*, que assume totalmente o domínio da situação ao decidir contrair matrimônio com Fernando Seixas.

Na verdade, há traços realistas em muitas das personagens alencarianas; mais do que isso, elas possuem sagacidade, domínio da arte da sedução, ímpetos de soberania e até um certo sadismo, bem como uma certa sede de vingança, características que nos fazem lembrar de outra linhagem de heroínas oitocentistas, as libertinas, como é o caso da marquesa de Merteuil, de *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos.

#### 4.7 O "realismo" de Amélia *versus* o "idealismo" de Horácio

É possível afirmar que Amélia é uma personagem "realista", na medida em que consegue enxergar a verdade sobre Horácio e prever sua infelicidade caso desse continuidade ao relacionamento com ele. No entanto, na opinião deste rapaz, ela também seria uma idealista, assim como Leopoldo. Ora, isso não deixa de ser verdade, na medida em que ela busca o amor sublime e opta pelo pretendente capaz de oferecê-lo a ela, repudiando uma paixão meramente sensual. Nas palavras sarcásticas do próprio sedutor, dirigidas à moça:

A senhora é idealista, eu sou materialista. Um quisera viver no mundo dos sonhos, outro neste vale de lágrimas e da realidade. A senhora procurando-me no céu entre as



estrelas e os anjos, e não me achando aí, sofreria uma cruel decepção; entretanto que eu na terra, ficarei reduzido à sombra da mulher que amei (ALENCAR, 1997, cap. XVI, p. 91).

A moça, que também sabe ser irônica, responde: "Não é tão pouco, para quem se contentava com um pé de criança" (cap. XVI, p. 91). O fato é que Amélia tem "império sobre si" (cap. XII, p. 69), sabe ser sarcástica, sabe fazer o jogo de sedução dos salões, sabe se defender, e também sabe decidir o que lhe convém. Algumas vezes, inclusive, revela-se dissimulada, manipuladora, dominadora e vingativa.

Uma vez no Teatro Lírico, por exemplo, ao avistar Horácio, que vinha do lado oposto, fez o gesto provocativo de arregaçar o vestido para subir as escadas: "Teria Amélia simulado aquele gesto de propósito? É natural; ela queria subjugar outra vez o cativo que escapara; usava de todos os seus recursos" (cap. XII, p. 68). Em seguida, querendo dobrar o rapaz, passou o resto da noite mostrando-lhe uma "calculada indiferença, a ponto de irritar o mancebo" (cap. XII, p. 69).

Em outra ocasião, na festa de Azevedo, a moça alterna-se, em relação a Horácio, entre amável e terna, para depois demonstrar-se desdenhosa e fria (cap. XIV, p. 79). Outra cena que demonstra o quanto Amélia é astuta aparece no capítulo XV, em que coloca o amor do noivo à prova, "antes de confiar-lhe o seu destino" (cap. XVIII, p. 101), simulando ter o pé deformado. Sem contar que ela não teve escrúpulos em ouvir, escondida atrás da janela do toucador da casa de Azevedo, a conversa entre os dois pretendentes no jardim. Ou seja, Amélia não é exatamente um poço de virtude e inocência.

Na literatura francesa, uma personagem clássica que sabe lidar muito bem com os jogos da sedução e do poder, de forma a tirar vantagens para si, é a marquesa de Merteuil, muito mais maligna e racional que Amélia, obviamente. A personagem alencariana está muito longe de alcançar a sofisticação da marquesa, mas tampouco é uma heroína ingênua que se deixa arrastar por uma paixão cega, como acontece, por exemplo, com a presidente de Tourvel, totalmente arrebatada pelo Visconde de Valmont, a ponto de adoecer e perder a vida.

Amélia também pode ser associada à marquesa pelo desejo de ser dona das situações, mesmo que por meios vingativos, e de perceber a sociedade como um teatro, em que se representam papéis. A jovem sabe que muitas vezes é preciso reprimir os sentimentos e demonstrar um estado de espírito que não é o real, como faz com Horácio no jantar em casa da família dela (cap. XV, p. 87).

Outra passagem que se destaca ocorre na casa de D. Clementina, quando, depois de ter ficado voluntariamente noiva de Horácio, a heroína resolve desempenhar diante de Leopoldo o papel de "vítima sacrificada", a ponto de inclusive escolher um figurino adequado para a cena:

Aquela menina de dezoito anos, que na véspera, muito espontaneamente se prometera a um homem elegante de seu gosto e escolha, *afigurava-se agora uma vítima do dever, sacrificando-se heroicamente ao compromisso contraído.*

Essa convicção dominava Aurélia ao entrar na sala, e *ressumbrava não só nas fitas pretas de seu traje*, como na lânguida flexão da fronte, e no olhar cheio de mágoa. Ela se julgava sinceramente coagida por uma força irresistível, que a arrancava a um amor profundo e santo, como a flor que o vento arrebatava ao tronco onde se enlaça (cap. XII, p. 71, grifos nossos).

Ainda a respeito de Amélia, no capítulo seguinte, o narrador comenta: "Não há para a fragilidade da mulher maior orgulho e prazer que observar a fragilidade do homem. Vingam-se da tirania do sexo forte." (cap. XIII, p. 73). Essa passagem de *A pata da gazela* nos remete à carta 81 da marquesa de Merteuil ao visconde de Valmont (com quem, aliás, o sedutor Horácio tem certo parentesco):

Seduzistes, desgraçastes mesmo muitas mulheres. Mas que dificuldades tivestes de vencer? Que obstáculos precisastes dominar? Onde está nisso o verdadeiro merecimento? Uma bela aparência, obra do acaso; encantos, que o uso quase sempre dá; espírito, de fato, mas que a linguagem da moda substituiria em caso de necessidade; um cinismo bastante louvável, mas devido talvez unicamente à facilidade de vossos primeiros êxitos.

[...]

Entretanto, se me vistes, por dispor dos acontecimentos e das opiniões, fazer desses homens tão temíveis joguete de meus caprichos ou fantasias, tirando a uns a vontade, a outros o poder de prejudicar-me; se eu soube, alternadamente, e segundo meu gosto movediço, prender meu séquito ou repelir para longe esses tiranos destronados que se tornaram meus escravos; se, no meio de suas frequentes revoluções, minha reputação se manteve pura, não deveis concluir daí que, *nascida para vingar meu sexo e dominar o vosso*, eu soube criar para meu uso meios até então desconhecidos?" (LACLOS, 2013, p. 220-222, grifos nossos).

No capítulo XVII (p. 98) da obra de Alencar (1997), Amélia vingam-se de Horácio, agora preterido em favor de Leopoldo, deixando que aquele visse, ao atravessar uma calçada na Rua do Ouvidor, ser ela realmente a dona dos delicados e almejados pezinhos, tornando-o disposto a tudo para recuperá-la. Porém, quando o rapaz chega à casa da moça, descobre que ela está se casando com Leopoldo, a quem irá entregar seus mimosos pezinhos na cena seguinte, que se passa no toucador da noiva. Nesse momento, desaba um simbólico temporal, que bate com violência nos vidros da janela.

Desta cena interna, passa-se a uma outra, externa, no jardim, onde se encontra Horácio, espionando. A ele agora só resta tomar o rumo da própria casa.

Logo depois que chega ao lar, todo encharcado, enquanto aguardava o criado lhe trazer uma xícara de café, o sedutor depara-se com um livro que narrava a fábula do Leão Amoroso. Ao lê-la, identifica-se, concordando que teve suas garras cerceadas e que a gazela o havia "esmagado" com sua pata (cap. XIX, p. 108).

Curioso é que é de forma filosófica e tranquila, fumando um charuto, e não arrasado, que ele chega a essa conclusão e reconhece ter sido vencido, ao menos momentaneamente. Uma vez que a cena final da narrativa é dedicada a Horácio, é possível cogitar que *A pata da gazela* nos apresenta menos um perfil de mulher, e muito mais um estudo do fetichismo do rapaz. Se Horácio desempenha o papel de vilão, isso não o impede de tornar-se o verdadeiro protagonista da história, uma vez que o próprio título da novela remete à podolatria cultivada por ele.

Ainda a respeito de Horácio, é notável sua semelhança com os personagens libertinos, como Lovelace e Valmont, ambos ricos, ociosos, cínicos, colecionadores de conquistas femininas e para quem o amor é visto como uma guerra, ou seja, um conjunto de estratégias para vencer ou render o objeto de desejo.

Tanto é assim, que o conquistador de *A pata da gazela*, para conseguir chegar até a moça dona do pezinho por ele ambicionado, "todas as manhãs, ao acordar, levantava um plano de campanha" (cap. V, p. 29). Além disso, é descrito como "o Átila do Cassino, o Genserico da rua do Ouvidor" (cap. II, p. 18), o que soa muito cômico. Enfim, Horácio era o "César dos salões, perito na tática da guerra à mulher, não era homem que perdesse tão bom ensejo de alcançar o triunfo completo" (cap. XIV, p. 79).

No entanto, talvez haja uma semelhança entre Horácio e Leopoldo, oriunda da atitude esteticista daquele, simbolizada na busca pela forma de um pezinho que na verdade representa um ideal de perfeição. Vendo por este prisma, é possível afirmar que Horácio também é, de certa forma, um idealista. Se ele fosse um verdadeiro sensualista materialista, talvez ele fosse gozar mesmo é com o pé da prima de Amélia, Laura, descrito como uma "coisa indefinível, estupenda", "cheia de cavernas e protuberâncias"... (cap. XV, p. 85).

#### 4.8 O sadomasoquismo, o grotesco e o satírico

Como foi dito anteriormente, Amélia, como Aurélia Camargo, tem ímpetos dominadores. Tanto que, a respeito de Horácio, a moça queria "gozar de seu triunfo, e ver humilde e abatido a seus pés o rei da moda, o soberbo leão" (ALENCAR, 1997, cap. XVIII, p. 48). "Rainha magnânima" (cap. X, p. 57), "havia de subjugá-lo completamente" (cap. XI, p. 65). Seu maior regozijo era que "o festejado conquistador, para quem todas as portas e todos os corações abriam-se como a gruta encantada de Aladino", estivesse ali "*cativo da vontade dela, e atado ao seu carro triunfal*" (cap. X, p. 55, grifos nossos).

Da parte de Horácio, de certa forma o rapaz também deseja submeter-se a essa dominação, que fosse feito "do senhor um escravo humilde e submisso" (cap. XIII, p. 74). Este aspecto nos remete ao romance *A vênus das peles*, publicado coincidentemente no mesmo ano que *A pata da gazela*, em 1870. Na obra do austríaco Sacher-Masoch, também é explicitamente explorada essa inversão de papéis, em que a mulher ocupa o lugar dominante, enquanto o homem goza masoquisticamente o papel de submisso.

No livro de Alencar essa inversão é claramente mencionada, quando o narrador cita o episódio mítico de Hércules com Ônfale, rainha da Lídia. Após ter realizado os doze trabalhos, o herói acaba vendido como escravo a esta nobre, que depois de dois anos o liberta e casa-se com ele. Mesmo assim, continua submetido a Ônfale, que se cobria com a pele do Leão da Nemeia, enquanto Hércules trajava roupas femininas, fiando linho aos pés da rainha.

Horácio não apenas é podólatra, como também sente a volúpia da submissão masoquista, como pode atestar a seguinte passagem do texto, em que ele implora por essa sujeição: "Senhor! Por que em vez de homem não me fizeste estribo de um carro! Teria a felicidade de ser pisado por aquele pezinho" (ALENCAR, 1997, cap. V, p. 32). Outro exemplo em que o rapaz expressa essa vontade aparece nas páginas seguintes: "Ah! Eu desejava ser uma nação; assim como há demônios-legiões, porque não pode haver homens-povos? Se o fosse, daria um trono a essa mulher, somente para que ela institísse o beija-pé. Como eu seria cortesão! Como eu a beijaria por minhas cem bocas de súdito!" (cap. VII, p. 38).

Em relação a Leopoldo, Amélia sente tanto o ímpeto de protegê-lo quanto o de submeter-se a ele. Em um dos saraus na casa de D. Clementina, ao ouvir a "palavra

ardente, impetuosa" do rapaz, sentia estar sendo subjugada: "ela não tinha coragem, nem mesmo vontade de subtrair-se à sua influência" (cap. IX, p. 51). Outro exemplo da sujeição de Amélia a Leopoldo surge algumas páginas depois, quando se sente observada por ele na casa de Azevedo: "sob a influência desse olhar, a moça inclinou a fronte, como um sinal de submissão, e abandonou-se à contemplação do mancebo" (cap. XIII, p. 72).

Ou seja, ainda que *A pata da gazela* seja uma novela aos moldes romântico-sentimentais, esta obra está explicitamente dialogando com a literatura libertina, tanto no que diz respeito aos jogos de sedução e de poder, como no que diz respeito às parafilias, como a podolatria e o sadomasoquismo. Porém, também é preciso trazer à tona outro aspecto explorado na obra, que é o grotesco, manifesto no pé deformado e monstruoso, que os pretendentes de Amélia pensam ser dela, mas na verdade é da prima, Laura. Como vimos em capítulo anterior, o grotesco aparece na literatura associado ao satírico.

O grotesco, aliás, não é o único elemento de *A pata da gazela* que remete a um estranhamento cômico. Já observamos outros aspectos risíveis nessa novela, como as diversas ironias, os clichês românticos e o desenho caricato dos personagens, especialmente na figura hiperbólica e estereotipada de Leopoldo. Outro elemento dessa obra que provoca o humor são as inúmeras menções a animais, para referir-se aos personagens humanos, esse "bípede implume" (cap. XVIII, p. 43): além do leão e da gazela, aparecem o galo (cap. II, p. 14), a corça (cap. II, p. 16), a pantera (cap. V, p. 30), o elefante (cap. VI, p. 36), a garça (cap. VII, p. 38), entre outros, como o besouro e o cachorro, e até o orangotango (cap. XVIII, p. 43).

Outra passagem bastante engraçada está no capítulo X, quando duas senhoras fofocam a respeito de Amélia. Uma delas afirma que a moça foi lograda por Horácio, e que ele a teria trocado por "alguma fazendeira de mil contos". Em seguida, diz que depois do casamento provavelmente o marido irá internar a esposa no "colégio do Hitchings", para então ir a Paris "aperfeiçoar-se na escola dos maridos" (p. 59). Logo em seguida, surge um curioso e divertido comentário do narrador sobre esta senhora, ressaltando a ideia maldosa e pouco romântica (mas muito provavelmente realista) que esta senhora faz acerca dos noivos:

Esta senhora é uma sátira viva; sua conversa parece um fogo de artifício; dir-se-ia que o seu gracioso traje é todo composto de alfinetes, que ele vai deixando em sua passagem envoltos em sorrisos açucarados, como confeitos de carnaval.

Oculto seu nome porque é muito conhecida na boa sociedade do Rio de Janeiro, e não quero comprometê-la com os noivos presentes e futuros das fazendeiras ricas (p. 60).

Enfim, a presença da ironia – tanto na voz do narrador como na dos personagens –, as caricaturas, os clichês românticos, a constante comparação entre os seres humanos e os animais, além do elemento grotesco, tudo isso nos faz suspeitar que *A pata da gazela*, mais que uma obra sentimental, pedagógica ou libertina, é uma grande sátira desses gêneros. É à releitura que Glauco Mattoso faz desta novela que devemos esta suspeita, bem como esta rica e divertida forma de interpretar José de Alencar.

## 5 DE A PATA DA GAZELA A A PLANTA DA DONZELA

### Soneto Seletivo

Três partes são mais sujas nos humanos:  
o rabo, a rola e o pé. Senão, vejamos:  
O rabo fede aquilo que cagamos.  
A rola mija, esporra e mancha os panos.

Abocanhar um pau, lambar um ânus  
é coisa porca e chã, reconheçamos.  
Porém o pé tresanda o que suamos,  
na terra pisa e causa vários danos.

Na cara do inimigo é desaforo.  
Na língua dum escravo é punição.  
Seu cheiro fere o asséptico decoro.

Impõe-se a maquiavélica lição:  
Mais faz da humilhação humana o foro  
o pé. Depois, cunete e felação.

Glauco Mattoso



## 5.1 Da podolatria à coprofagia

*A planta da donzela*, como *A pata da gazela*, é dividida em vários capítulos relativamente curtos, cada um compondo um episódio. A obra de Glauco Mattoso, porém, é um pouco mais extensa, contendo vinte e um capítulos (*A pata da gazela* tem dezenove).

O que o autor paulistano faz, a princípio, é reforçar o aspecto licencioso da novela alencariana, enfatizando e explorando ainda mais a podolatria e indicando a presença do fetiche em diversas obras literárias brasileiras dos nossos autores fundacionais mais notáveis, como Machado de Assis e Gilberto Freyre.

Glauco, no entanto, vai além da podolatria, ampliando-a e inserindo-a no universo do sadomasoquismo ou BDSM, uma vez que a adoração por pés implicitamente remete à ideia de submissão erótica a uma autoridade – que, por sua vez, nos remete às dinâmicas sociais de poder. No contexto brasileiro, tais dinâmicas são fortemente permeadas de racismo, classismo e machismo.

Assim, ainda que busque manter a mesma moldura da novela de Alencar, a mesma trama básica e os mesmos personagens (com algumas distorções e adaptações), inclusive transcrevendo trechos inteiros do original, Glauco enxerta uma série de outros textos (literários e historiográficos) e comentários irônicos ao longo da sua narrativa, inclusive com referências culturais *pop* da segunda metade do século XX (como a banda britânica *The Kinks* e o cinema *hollywoodiano*), o que a torna mais robusta que a obra oitocentista.

Aliás, diferentemente de *A pata da gazela*, cujos capítulos são apenas enumerados, os de *A planta da donzela* recebem títulos, que já funcionam como um comentário a respeito do episódio que será apresentado a seguir, produzindo um efeito metatextual e em geral também bastante irônico.

O primeiro capítulo, "Pé de conversa", é uma espécie de prefácio – uma apresentação do livro na qual o autor, em um diálogo direto com o leitor, explicita sem pudores suas irônicas intenções com a obra e também explica sua opção por estabelecer intertextualidade justamente com uma novela alencariana tão pouco valorizada.

Ou seja, se podemos aventar a hipótese de que Alencar apresentava, em *A pata da gazela*, uma expressiva consciência tanto ficcional como metaficcional (como

fizemos em subcapítulo anterior), em *A planta da donzela* a autorreflexividade alcança um grau máximo, sendo totalmente explicitada para o leitor.

Essa consciência não se refere apenas à compreensão da narrativa como uma construção discursiva e um artifício, mas também como um gênero textual, inserido dentro de uma tradição literária ocidental e sobretudo brasileira, esta nascida sob o signo da necessidade tanto de reconhecimento e validação estético-cultural quanto de emancipação do jugo colonizatório.

A voz autoral de Glauco Mattoso manifesta-se claramente não apenas nessa espécie de prólogo, mas também ao longo dos vinte e um capítulos, constantemente comentando o texto alencariano, cotejando-o com outras obras tanto historiográficas quanto ficcionais (como a do sociólogo Gilberto Freyre e a do romancista naturalista Aluísio Azevedo) e interferindo no enredo original conforme o direcionamento interpretativo que lhe interessa estabelecer.

Ao mesclar informações de historiadores com a de ficcionistas, não retoma apenas a discussão a respeito dos limites entre essas classificações discursivas. Mais do que isso, enfatiza o aspecto referencial da literatura alencariana, o quanto a obra tem de factual, e também o quanto atravessa e é atravessada pela realidade da vida, – muito longe de ser apenas uma mera historinha romântica inventada para inócuo entretenimento da imaginação.

Outro aspecto de *A pata da gazela* que é totalmente aguçado em *A planta da donzela* é a presença da ironia e a da paródia, acrescentando-se a colagem e o pastiche. Ao contrário dos autores românticos, que prezavam a originalidade, Glauco Mattoso, dando continuidade à proposta antropofágica de Oswald de Andrade, não tem o menor pudor em assumir que sua obra é um mosaico de textos de diferentes gêneros e autores.

Não se trata, porém, de uma composição aleatória, e sim de um cuidadoso trabalho de escolha e manipulação desses excertos, que acaba por evidenciar uma série de implícitos, fraturas, silenciamentos, recalques, tensões e contradições presentes nos textos originais. Isso permite um novo modo de enxergarmos nossa trajetória em busca de emancipação literária e cultural, ao mesmo tempo que libera conteúdos recalcados do inconsciente coletivo nacional e processa um alargamento do nosso imaginário.

Retomando o "Pé de conversa", nesta primeira parte de seu romance Glauco começa comentando explicitamente a obra de Alencar que resolveu parodiar. Para o

autor paulistano, *A pata da gazela*, embora considerada "secundária" (que ele mesmo coloca entre aspas), é a obra "mais excêntrica" de Alencar em virtude de seu caráter fetichista – ou, "mais especificamente, retifista"<sup>78</sup> (MATTOSO, 2005, p. 9).

Ainda nas palavras de Glauco, trata-se do "grande monumento ao pé, o clássico da podolatria em sua concepção feminina, elevada ao status de tese estética e ética", enfim, "um romance inteiro girando em torno do pé e de sua mística" (2005, p. 10). O autor paulista observa, porém, que na obra alencariana o delicado pé feminino "é reduzido ao extremo, à caricatura do ideal estético", da mesma forma que o caráter dos personagens é traçado de forma simbólica e estereotipada: "cada um com sua carga moral, avaliada pela cômoda balança do maniqueísmo. O mocinho & o bandido, o feio & o bonito, o certo & o errado, o bom & o mau, o vício & a virtude, o castigo & o prêmio" (Ibidem, p. 10).

Para Glauco, embora não contendo nada de rigor científico, nem de fisiologismos ou psicologismos, como ocorrem nos romances naturalistas, esta obra alencariana pode ser considerada "de tese": uma "'tese' romântica, para efeitos 'edificantes'" (ibidem, p. 10). Ou seja, ao mesmo tempo em que homenageia *A pata da gazela*, o autor paulistano também ironicamente a esgracha, incitando o leitor a repensar seu posicionamento em geral cômodo diante de um romance já catalogado como "menor" de um autor canonizado, e ao mesmo tempo já considerado como uma leitura "esgotada" pela tradição crítico-literária acadêmica, que parece ter se contentado com uma leitura chapada da obra.

Aliás, da mesma forma que, para Glauco Mattoso, *A pata da gazela* seria uma fábula para adultos com uma moral da história "bem evidente", ele não deixa também de admirar-se diante do potencial desta obra: "mais que curiosa, misteriosa" (2005, p. 10). O autor de *A planta da donzela* também acredita que, apesar dos aparentes eufemismos e moralismos, a novela alencariana permite uma leitura "nas entrelinhas", em que Alencar seria obrigado a admitir "que a botina tinha lá seu chulezinho" (2005, p. 11).

De fato, o personagem Horácio passava horas aspirando o odor que exalava do calçado um tanto gasto pelo uso. Além disso, o "chulé" a que Glauco se refere não diz respeito apenas ao cheiro corporal, mas metaforicamente a todo um contexto

---

<sup>78</sup> A expressão "retifista", que equivale a podólatra, provém do nome de Restif de la Brettonne (1734-1806), escritor de origem francesa, provavelmente o primeiro a explorar esse fetichismo erótico em suas obras, tais como *Anti-Justine*, *A vida de meu pai* e *Senhor Nicolas*.

social bastante irregular e constrangedor o qual José de Alencar parecia tentar manter escondido por sob o tapete, mas que de alguma forma deixaria entrever.

Ao fazer a observação de que o gracioso sapatinho de Amélia exalava o odor do pé da jovem, Glauco insinua que o fetiche explorado na novela alencariana também poderia ser considerado em seus aspectos menos nobres e mais disfarçados. Como vimos nos subcapítulos anteriores desta tese, realmente há muito mais camadas de leitura por baixo da história de Alencar do que se pode supor à primeira vista, as quais Glauco faz vir à tona em sua versão paródica.

Assim como a *A pata da gazela* não é apenas uma mera história de amor romântico, *A planta da donzela*, ao contrário do que se pode pensar numa leitura superficial, tampouco é uma mera homenagem à podolatria. Na verdade, o fetiche é um mote e uma metáfora das relações de poder, conduzindo reflexões que ultrapassam em muito o tema erótico-sexual.

Em especial, o romance de Glauco Mattoso é uma estratégia muito inteligente de colocar em xeque todo um modo convencional, cristalizado e empobrecedor de ler a nossa trajetória literária e cultural. Como diz o próprio autor, nada como ler uma obra "com olhos livres" (2005, p. 11). Sua paródia de *A pata da gazela* descondiciona o olhar já gasto e empobrecido que costumamos jogar tanto sobre a obra de Alencar como por sobre os momentos em que se buscava fundar o romance nacional, em meados do século XIX.

Ainda, se o delicado pezinho da obra alencariana seria um símbolo do ideal estético, Glauco relativiza essa excessiva idealização romântica, recorrendo ironicamente a um provérbio popular: "Uns gostam do olho, outros da remela"<sup>79</sup> (2005, p. 11). E uns gostam do pé, outros do chulé... Além disso, convém lembrar que Leopoldo, o "mocinho" da história alencariana, também não tinha a aparência de um deus grego. Pelo contrário, o narrador o descreve, eufemisticamente, como "pouco favorecido a respeito de beleza" (ALENCAR, 1997, p. 12).

Se Alencar aceita retratar em seus romances supostamente românticos e idealizados um herói de aspecto um tanto esquisito, a ponto de causar mal estar e repugnância na heroína (esta incontestavelmente bela e perfeitinha), Glauco deduz ser também possível subentender em Alencar que "um pé grande e chato podia não ficar bem numa mocetona pudibunda, mas num mancebo desabotinado até que

---

<sup>79</sup> Este ditado equivale mais ou menos a um misto de outros dois mais conhecidos: "gosto não se discute" e "o que é de gosto, regalo da vida".

passaria" (MATTOSO, 2005, p. 11), ampliando a ideia do grotesco já presente na obra original.

Além disso, a fim de reforçar essa brecha para uma visão da sexualidade não tão idealizada assim (idealizada em conformidade com os padrões patriarcais da época), o escritor paulista acrescenta que, se em *A pata da gazela* "um sapato fino podia ser 'voluptuoso' também prum homem", isso seria um sinal de que "o macho pode perfeitamente sentir tesão em seu pé". O autor afirma isso com o intuito de concluir: "Logo, alguém pode, em tese, querer provocar tal tesão, com plena aquiescência do tesudo..." (MATTOSO, 2005, p. 11).

Por trás desses argumentos, Glauco tem a intenção de defender a sua própria tese, qual seja, a de que a libertinagem e as práticas eróticas sadomasoquistas ou BDSM, incluindo a podolatria, estão presentes em nossa cultura e em nosso imaginário desde seus primórdios, ainda que sempre muito abafadas. Mais do que isso, também são formas de sobrevivência e resistência ao poder estabelecido, e também de transgressão ou subversão a ele. Esta última tese já havia se apresentado no seu *Manual do podólatra amador*.

Consciente de que elaborou todo esse raciocínio sobre *A pata da gazela* de modo a favorecer a tese de que toma partido, o próprio Glauco se autoironiza com o comentário que efetua em seguida, ainda em "Pé de conversa": "Pois é, como diria o Umberto Eco de Andrade, nada como ler uma obra aberta com olhos livres!" (MATTOSO, 2005, p. 11).

Ou seja, não se trata apenas de entender que uma obra, esta "máquina preguiçosa", permite várias interpretações, e que é mais interessante lê-la sem os condicionamentos teóricos habituais. Mais do que apontar para a necessidade de desmontar a moldura ideológica na qual a obra foi concebida e lida pela tradição, Glauco aproxima-se da proposta de devorá-la antropofagicamente, como já propunha Oswald de Andrade.

Em outras palavras, dando continuidade à proposta oswaldiana, Glauco propõe a coprofagia: deglutir tanto aquilo que já foi devorado e digerido, como principalmente aquilo que ficou à margem – que a tradição moderna rejeitou ou já rotulou como "menor", com ênfase em seus aspectos mais abjetos. E é isso que Glauco vai fazer com a obra pouco lida e tão desprezada de Alencar que é *A pata da gazela*, dando origem a *A planta da donzela*.

## 5.2 A planta da donzela: uma flor exótica

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, assim também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.

Walter Benjamin

Ainda no capítulo "Pé de conversa", o autor comenta que a novela alencariana em questão merece não apenas uma crítica que alerte para o seu teor moralista (o que já fez em seu *Manual do podólatra amador*). Mais do que isso, torna-se necessário refutar a tese desenvolvida nela "de uma forma mais prática e exemplar". Isso Glauco se propõe a fazer por meio do seu romance intertextual e metalinguístico que é *A planta da donzela*, buscando alcançar três objetivos: 1) questionar o argumento ético de Alencar "de que o fetichismo não passaria de mero capricho ou fogo de palha"; 2) sustentar o argumento estético "de que tamanho não é documento se a atração erótica for mais forte que as aparências"; e, sobretudo, 3) contestar "o argumento machista de que somente o pé feminino seria digno de atenção" (MATTOSO, 2005, p. 12).

Sem no entanto perder de vista que em tudo que esse paulistano escreve há sempre uma certa dose de ironia, os três objetivos apresentados por ele fazem bastante sentido. Afinal, os fetichismos, o homoerotismo e as parafilias – ainda que continuem sendo vistos pelos moralistas e puritanos de plantão como aberrações –, existiram ao longo da história da nossa civilização com muito mais intensidade do que se costuma revelar, e com considerável potencial transgressor.

Ao se questionar a concepção de sexualidade burguesa construída ao longo do século XIX – machista, heteronormativa, falocêntrica e com fins procriativos –, automaticamente está se questionando todo um sistema de poder colonizador, que pretendia normalizar um determinado estado de coisas e defender uma ideia muito questionável de "civildade", a qual só interessava a alguns poucos privilegiados na disputa pela manutenção do poder.

Paralelamente, esse contexto tem grande relação com as concepções idealizantes e estereotipadas de beleza, de virtude e de arte que se consolidaram com o Romantismo (em seu entendimento mais superficial) e que ainda vigoram até hoje com muita insistência. É preciso romper com este imaginário e apresentar propostas

alternativas mais libertárias tanto em termos de identidades como para o exercício do convívio social, do prazer e da sobrevivência diária em um país periférico como o Brasil, desmascarando as hipocrisias e falsos valores que nos mantêm aprisionados a um projeto civilizatório e colonizatório que urge ser superado, ou ao menos revisto.

Ainda sobre "Pé de conversa", Glauco conclui seu capítulo introdutório convidando-nos a verificar se, no resultado final da obra, seu intento foi realmente alcançado, sugerindo que o seu "delírio onanístico" venha a resultar em orgasmo intelectual para o leitor. E, de fato, resulta: o presente trabalho é fruto desse orgasmo, ou melhor, de múltiplos orgasmos, – pelos quais somos muito gratos ao autor. No que diz respeito a reflexões éticas, estéticas e ideológicas, em *A planta da donzela* Glauco alcançou muito mais frutos do que se pode supor à primeira vista.

Começemos pelo título, *A planta da donzela*. Este vai muito além de estabelecer um jogo sonoro com *A pata da gazela* e de fazer referência à podolatria. Na obra oitocentista, a palavra "gazela", como já se comentou neste trabalho, representa o animal gracioso e frágil, mas também veloz e capaz de fugir de perigos – metáfora da condição feminina da protagonista Amélia –, além de remeter ao universo das fábulas e dos contos de fadas.

Quanto à pata, simboliza tanto o fetiche que o pé da moça vem a provocar, como também sua capacidade de afastar-se de uma má escolha com rapidez e agilidade, – ou mesmo de golpear o inimigo e vingar-se dele, como faz o burro com o leão velho, na outra fábula mencionada na narrativa de Alencar. Ou seja, uma pata, ainda que de uma gazela, também não deixa de ser um pé bestial, que a qualquer momento pode desferir uma dolorida patada.

O título do romance de Glauco Mattoso, por sua vez, deflagra uma série de significados que vêm a relativizar e a enriquecer bastante a reflexão proposta originalmente por Alencar. Na releitura do escritor paulistano, a palavra "gazela" adquire agora a conotação de homem efeminado ou *gay*, trazendo à tona, a partir do novo título, toda a questão das identidades e expressões de gênero e seus estereótipos, em especial os de feminilidade – tais como ingenuidade, fragilidade, recato, beleza e passividade –, os quais a palavra "donzela" certamente evoca. Aliás, entre as diversas figuras femininas, a donzela virgem (ao lado da mãe, que aquela virá a se tornar se tudo ocorrer conforme o "natural") é um dos produtos mais idealizados e mais festejados da cultura patriarcalista.



Quanto à pata, desta Glauco vai à planta: ou seja, à raiz da questão. De qual questão? Pode-se afirmar que do próprio romance alencariano, o qual, como já mencionamos, traz consigo todo um projeto fundador da nação brasileira, sendo Iracema, "a virgem dos lábios de mel", um dos grandes símbolos desse projeto. Este projeto, por sua vez, não deixa de estar atrelado, de um jeito ou de outro, a toda uma ideologia civilizatória burguesa e colonizadora, portanto excludente e opressora. Ora, já sabemos muito bem que todo documento de cultura é também um documento de barbárie.

Em *A pata da gazela*, como vimos, praticamente não há menção à escravidão nem ao negro. Mas este tema de alguma forma sempre assombrou Alencar, tanto que, por exemplo, escreveu as peças *O demônio familiar* (1857) e *A mãe* (1862), em que os cativos assumem o protagonismo das histórias, além de *O tronco do Ipê* (1871), que problematiza claramente a questão do tráfico negreiro. No romance, um personagem, o Conselheiro, chega a afirmar que "o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo" (ALENCAR, 1980, p. 113). Em resposta, Mário, o protagonista, coloca-se claramente contra o tráfico negreiro.

Ainda que esse "mocinho" do romance alencariano seja pela emancipação dos cativos, fica claro o quanto todo um modo de vida em que manter pessoas na condição de escravas, prestando serviços forçados, era considerado normal e até desejável. Esta passagem, aliás, remete à famosa frase do deputado Bernardo Pereira de Vasconcelos, pronunciada em 1831, "a África civiliza". Ou seja, era sabido que não haveria a "civilização" do país se não fosse o trabalho negro, ainda que se silenciasse sobre isso (SALES, 2012, p. 20). Em suma, por trás de um lindo pezinho, um lindo sapatinho e uma linda história de amor, há muito mais tensões, conflitos, violências e maus cheiros do que pode parecer à primeira vista.

Em outras palavras, explorar a planta da donzela (ou a planta do pé), pode também significar uma investigação das origens da cultura brasileira em seu modelo hegemônico, que é por natureza colonizador e patriarcal – ou seja, violento, classista, racista e machista. Essas características e os mitos que nasceram daí não apenas dominaram e organizaram (e até hoje dominam e organizam) toda nossa vida social e econômica, como também nossa vida íntima e privada, incluindo nosso imaginário e nossa sexualidade. Aliás, é esse mesmo imaginário burguês o responsável pela separação entre as esferas do público e do privado, fazendo parecer que uma instância nada teria a ver com a outra. No entanto, essa divisão é mais uma estratégia

a serviço de uma forma específica de distribuição e manutenção de poder, que sempre nos cabe perguntar a quem interessaria.

Paralelamente, a palavra "planta" também remete à monarquia brasileira, instaurada em nosso país durante o século XIX – período responsável pela conformação do Brasil como Estado-nação. Nesta época, a América Latina era praticamente toda composta por pequenas repúblicas, sendo a monarquia brasileira vista como uma "planta exótica" neste contexto. O governo brasileiro, por sua vez, via as repúblicas vizinhas como potenciais inimigas políticas do nosso país (PRADO, 2001, p. 138).

A expressão "planta exótica" foi mencionada em 1848 por Paulino José Soares de Sousa, futuro Visconde do Uruguai, na época Ministro das Relações Exteriores, e atribuída por ele ao grupo de Juan Manuel de Rosas, governador de Buenos Aires, o principal protagonista da Guerra do Prata (1851-1853). Este, com o apoio de Manuel Oribe, que chefiava os Blancos uruguaios, demonstrava uma ambição de restabelecer o Vice-reinado do Prata, um projeto expansionista da Argentina, de forma a abranger também territórios do Uruguai, Paraguai, Bolívia e também o sul do Brasil, que já tinha um histórico de anseio separatista, evidenciado na Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha (1835-1845).

Segundo Paulino José Soares de Sousa (o futuro Visconde do Uruguai), Rosas acalentaria o desejo de libertar os brasileiros do jugo monárquico, incitar uma sublevação escrava em nosso país e aqui instaurar uma democracia (cf. PRADO, 2001, p. 139). No entanto, no Brasil vendia-se a ideia de que a monarquia era uma forma de governo superior às demais, vistas como bárbaras e anárquicas. Para o governo brasileiro da época, só a monarquia estaria alinhada aos ideais de progresso e civilização europeus.

Ou seja, de toda a América Latina, o Brasil desde aquela época já era a nação latino-americana mais vendida para os ricos países estrangeiros, com quem nossa elite sempre preferiu se mancomunar para oprimir a população, em vez de preferir emancipá-la. A elite do agronegócio já via o Brasil, desde sua fundação, como "uma grande fazenda" e a sua população como força de trabalho a ser explorada até a exaustão.

O Império brasileiro gostava de propagar a ideia de que representava a "superior" civilização europeia transplantada para a América, "uma ilha de tranquilidade em meio ao mar revolto que era o continente sul-americano republicano"

PRADO, 2001, p. 137). A Coroa brasileira e seus representantes diplomáticos temiam que eclodissem ainda mais rebeliões populares regionalistas e separatistas, ameaçadoras "da ordem e da unidade" do Império, por isso empenharam-se em combater Rosas e Oribe e seus ideais na Guerra do Prata, assim como o mais rapidamente conter qualquer outro tipo de insurgência (PRADO, 2001, p. 136).

Em suma, a planta exótica carrega consigo a ideia (subversiva) de que a monarquia e toda a cultura oriunda desse sistema de governo seria um enxerto estrangeiro, uma força colonizatória exploradora e hostil, a ser extirpada da América Latina. A donzela seria a própria monarquia, que foi mantida enquanto serviu aos interesses da elite econômica, sobretudo aos dos barões do café, e perfeita para se criar toda uma mitologia de contos de fadas que ajudasse a implantar a ideia de uma identidade nacional e de um Brasil uno e coeso – mas um projeto que na verdade mantinha praticamente toda população na precariedade e totalmente à margem das decisões políticas.

Além disso, a monarquia também representava uma boa justificativa para o Brasil dar as costas para seus vizinhos na luta anticolonizatória, buscando aliar-se à Grã-Bretanha e à França, vistas como as verdadeiras fontes irradiadoras de "cultura, progresso e civilização".

### 5.3 Referem os historiadores, os ficcionistas... e os jornalistas

Todo brasileiro é um mestiço, quando não nos sangue, nas ideias.

Sylvio Romero

É no segundo capítulo de *A planta da donzela*, intitulado "O achado e o perdido", que se inicia a história propriamente dita, e o leitor fica sabendo onde e quando se passa a trama: na cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. À primeira vista, Glauco faz nesse título um jogo entre a ideia da botina perdida e do fetiche encontrado ou descoberto. Mas, além desses, há muito mais elementos perdidos e encontrados nas narrativas em questão, e o título funciona como um estímulo para que o leitor reflita a respeito dos discursos e mitos fundacionais da nossa cultura, tanto historiográficos quanto literários, inclusive problematizando esta categorização.

Todos os capítulos a partir daí serão iniciados com a expressão "Refere o historiador", com duas exceções: uma em que o autor substitui a palavra "historiador" por "romancista" no sexto capítulo, e outra por "ficcionalista" no décimo nono capítulo. Em boa parte das vezes, o historiador citado é Gilberto Freyre, sendo mais especificamente apresentados parágrafos inteiros da obra *Sobrados e mucambos* (1936) e também alguns trechos de *Casa-grande & senzala* (1933). Há também excertos retirados de Rocha Pombo (*História do Brasil*, 1905-1917) e de Pedro Calmon (*História do Brasil: O Império*, 1947).

Os trechos historiográficos que dão início aos capítulos apresentam informações referenciais muito nítidas e vivas sobre a corte imperial, seja sobre o desenvolvimento urbano (que se deu muito rápido naquele período), os meios de transporte da época (que se multiplicavam rapidamente) e o aburguesamento da capital (com seu comércio, teatros e bailes), seja sobre a população, seus hábitos e valores, com destaque para os pés (os calçados e os descalçados) e seus formatos, e também para os sapatos e sapatarias.

No sexto capítulo, "Dos pés à cabeça", o romancista citado é Aluísio Azevedo, sendo transcrito de sua autoria um trecho sobre o Rio de Janeiro da época, retirado de *O Coruja* (1889). Nesse trecho é mencionada a cruenta Guerra do Paraguai (1864-1870), e há toda uma descrição bastante sórdida da Corte carioca, contrastando bastante com a visão glamourosa que Alencar apresenta em *A pata da gazela*.

O autor de inspiração naturalista não se furta de apresentar o "lado B" da cidade, com seus bordéis, jogos de azar, casas de penhores e pesados impostos. Já no décimo nono capítulo, "O Clube Propedêutico", o tom do trecho copiado é outro, embora também um pouco assustador, por envolver uma acusação de roubo e um sequestro. Trata-se de um excerto do conto "A chinela turca", de *Papéis avulsos* (1875), sendo do ficcionalista Machado de Assis, portanto. Trata-se de um sonho do protagonista machadiano, chamado Duarte, que Glauco Mattoso transfere para o personagem Horácio.

Voltando a Gilberto Freyre, interessaram em especial a Glauco Mattoso os trechos da obra do sociólogo nos quais este dedica atenção ao pé do brasileiro, tanto em sua conformação física, como no que diz respeito aos calçados, incluindo seu aspecto erótico e fetichista. Segundo o historiador e sociólogo, tanto a podolatria quanto a "bolina de pé" seriam práticas características do Brasil patriarcal e urbano (FREYRE, 2006, p. 649). Afirmações como esta sugerem que a sexualidade do

brasileiro é muito mais rica e variada do que pretendem os defensores da heteronormatividade falocêntrica.

Em *A planta da donzela*, o personagem Horácio de Almeida teria desenvolvido sua obsessão por pés a partir de suas relações prazenteiras de meninice com as mucamas (MATTOSO, 2005, p. 26), que costumavam extrair os bichos-de-pé dos sinhozinhos, peritas que eram nesta arte, e também na catação de piolhos e do cafuné. Em sua obra, Gilberto Freyre relata ser este um hábito típico nas famílias patriarcais brasileiras:

Ao caso relatado pelo médico Alberto da Cunha, em "tese inaugural" – o do indivíduo que só se sentia apto para o ato venéreo "quando ardentemente cobria de beijos a botina da mulher ambicionada" – poderiam juntar-se vários outros de brasileiros obcecados pelo pé ou pela botina da mulher desejada, alguns dos quais deixariam em sonetos célebres a marca de sua obsessão. Também parecem ter sido – e continuam a ser – vários os casos, entre brasileiros de formação ainda patriarcal, de predispostos ao orgasmo ou à volutuosidade, através do simples roçar de um pé no outro: a chamada "bolina" de pé. Os pés como que se tornaram em tais indivíduos zonas de particular sensibilidade talvez em consequência dos bichos docemente extraídos dos seus pés por mucamas ou mulatas de dedos ágeis e macios. (FREYRE, 2006, p. 649; MATTOSO, 2005, p. 25)

Um dos inícios de capítulo de *A planta da donzela* que mais chama a atenção é o décimo terceiro, intitulado "Do pé para a mão", cujo excerto de texto de que Glauco se apropria é retirado de *Sobrados e Mucambos*. Nesta passagem, Gilberto Freyre tece considerações sobre o culto aos pés, aos sapatos e às botas de montar a cavalo, da parte dos brasileiros de formação ou condição patriarcal. Depois de citar o costume do lava-pés e as mucamas especializadas em extrair bichos-de-pé, o sociólogo afirma que insiste no assunto para

acentuar o fato de que a distância entre classes, no Brasil, teve no cuidado dos pés e com os sapatos uma das suas expressões mais características, fazendo-se dos pés dos homens senhores uma espécie de pés de montar a cavalo e dos pés dos homens servis, pés de andar nua e cruamente pelas ruas ou pelas estradas (FREYRE, 2006, p. 646; MATTOSO, 2005, p. 92).

Em outras palavras, para Gilberto Freyre, os pés seriam símbolo tanto de classe como de raça no contexto da cultura brasileira de origem patriarcal. Para o sociólogo, em excerto também mencionado por Glauco, o negro teria pés esparramados, "rebeldes aos sapatos e às botinas de molde europeu", tendo sido apelidado de "pé-rapado"; o branco, de origem portuguesa ou inglesa, teria pés grandes, pesados e chatos, acostumados aos tamancos, sapatões de sola de

borracha e às botas de montaria, por isso chamado de "pé-de-chumbo"; e o mulato teria pés pequenos e estreitos, "quase femininos", ágeis e ligeiros, próprios para a capoeira, alcunhado de "pé-de-cabra" (FREYRE, 2006, p. 736-738; MATTOSO, 2005, p. 173) – e também capazes de rebedia contra o opressor.

Quanto aos pés femininos, eram idealizados "os pés pequenos, bonitos e bem calçados das mulheres senhoris em objetos quase de culto ou de devoção da parte dos homens: culto social e sexual que assumiu aspecto francamente religioso, ao mesmo tempo que simbólico" (FREYRE, 2006, p. 646; MATTOSO, 2005, p. 202).

Assim como Alencar, Freyre é um dos grandes autores brasileiros que se empenharam na formação de uma identidade nacional, colaborando expressivamente para a criação dos mitos fundacionais da nossa civilização. Em seus estudos, deu grande ênfase à vida cotidiana e privada, com especial atenção à sexualidade brasileira, constatando seu forte viés sadomasoquista.

Para o sociólogo, as práticas da vida doméstica e íntima refletem-se no plano social e político, e vice-versa, sendo a sexualidade um poderoso modelador das relações sociais: "Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime. Em primeiro lugar o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens imoderado desejo de possuir o maior número de crias" (FREYRE, 2013, p. 399). Mais adiante, ainda em *Casa-grande & senzala*, explica:

Nas condições econômicas e sociais favoráveis ao masoquismo e ao sadismo criadas pela colonização portuguesa – colonização, a princípio, de homens quase sem mulher – e no sistema escravocrata de organização agrária do Brasil; na divisão da sociedade em senhores todo-poderosos e em escravos passivos é que se devem procurar as causas principais do abuso de negros por brancos, através de formas sadistas de amor que tanto se acentuaram entre nós (FREYRE, 2013, p. 404).

O sadomasoquismo adviria das brutais relações entre senhor e escravo, estendendo-se também a outras relações sociais, como, por exemplo, entre professores e alunos:

Nos antigos colégios, se houve por um lado, em alguns casos, lassidão – fazendo-se vista grossa a excessos, turbulências e perversidades dos meninos – por outro lado abusou-se criminosamente da fraqueza infantil. Houve verdadeira volúpia em humilhar a criança; em dar bolo em menino. Reflexo da tendência geral para o sadismo criado no Brasil pela escravidão e pelo abuso do negro. O mestre era um senhor todo-poderoso. Do alto de sua cadeira, que depois da Independência tornou-se uma cadeira quase de rei, com a coroa imperial esculpida em relevo no espaldar, distribuía castigos

com ar terrível de um senhor de engenho castigando negros fujões. (FREYRE, 2006, p. 507).

Comentários como esses também influenciaram Glauco Mattoso, especialmente na composição do seu Leopoldo de Castro, personagem mais sinistro que o de Alencar e com uma profissão definida, a de professor. Na obra original, não nos é informada a sua ocupação profissional, apenas sabemos que trabalha. Na versão do autor paulistano, o rapaz teria aprendido a desenvolver uma crueldade a partir do "jogo do beliscão", descrito em *Casa-grande & senzala* (FREYRE, 2013, p. 452), para refiná-la posteriormente com os seus pequenos discípulos em sala de aula (MATTOSO, 2005, p. 138-139). Para Freyre,

O menino do tempo da escravidão parece que descontava os sofrimentos da primeira infância – doenças, castigos por mijar na cama, purgante uma vez por mês – tornando-se dos cinco aos dez anos verdadeiro menino-diabo. Seus jogos e brincadeiras acusam nele, como já observamos, tendências acrememente sadistas. E não era só o menino de engenho, que em geral brincava de bolear carro, de matar passarinho e de judiar com moleque: também o das cidades.

[...] Nos próprios jogos coloniais de sala surpreendem-se tendências sadistas: no "jogo do beliscão", tão querido das crianças brasileiras nos séculos XVIII e XIX, por exemplo. Oferecendo aos meninos larga possibilidade de beliscarem de rijo as primas ou os crias da casa, não é de admirar a popularidade de jogo tão besta [...].

[...] Beliscão medroso da parte dos crias; doloroso e forte quando dado pelos meninos brancos. Mas o maior sofrimento reservava-se ao último a ser atingido pela frase [da música que acompanha o brinquedo]. Este era agarrado por todas as crianças que batiam com ele no chão (2013, p. 451-452).

Ainda baseado nos registros de Gilberto Freyre, o narrador de *A planta da donzela* explora um outro tema, que é o do mestiço brasileiro em sua luta por reconhecimento e ascensão social. A respeito disso, o sociólogo explica:

Pela beleza física e pela atração sexual exercida sobre o branco do sexo oposto é que, em grande número de casos, se elevou socialmente o tipo mulato em nosso meio; pelo prestígio puro dessa beleza ou por esse prestígio acrescido de atrativos intelectuais, ganhos pelo homem na Europa ou, mesmo, em Olinda, em São Paulo, na Bahia, ou no Rio de Janeiro. O caso de tantos bacharéis mulatos – retóricos e afetados no traje, uns, outros tão à vontade nas sobrecasacas e nas ideias francesas e inglesas, como se tivessem nascido dentro delas. Alguns quase helênicos ou quase nórdicos em sua configuração intelectual e no seu próprio *humour*. (FREYRE, 2006, p. 732)

Já nas palavras de Glauco Mattoso, o mestiço brasileiro teria a particularidade de ser "metido a branco mas discriminado por este" (MATTOSO, 2005, p. 137). Mais adiante, comenta, também sob inspiração freyriana: "Entre o negro renegado e o branco invejado, o mestiço afirma-se pela diferença nas semelhanças – biotipo no qual desponta como característica mais pitoresca o malandro pezinho, ao mesmo



tempo delicadamente orgulhoso e agressivamente vingativo" (MATTOSO, 2005, p. 173). Trata-se aqui de uma referência à "arte da capoeiragem" (FREYRE, 2006, p. 511; MATTOSO, 2005, p. 43).

Desde remotos dias coloniais que os homens de governo, no nosso País, preocuparam-se em proibir aos escravos e aos pretos não só a ostentação de jóias como a de armas, considerando-se que umas e outras deviam ser insígnias da raça e da classe dominante. As armas não foram consideradas só insígnias, como vantagens técnicas em caso de luta ou conflito de senhores com servos. Daí, provavelmente, o fato de ter se desenvolvido entre os negros e mulatos livres das cidades – sobretudo do Rio de Janeiro e do Recife – a arte da capoeiragem, através da qual indivíduos desarmados poderiam lutar vantajosamente com polícias e particulares armados. (FREYRE, 2006, p. 511)

A partir de observações de Freyre como esta (acima), Glauco vai acrescentar à trama um personagem inexistente na novela de Alencar, que é um mulato chamado Solano Vargas. Voltaremos a tratar desse personagem mais adiante. Por agora ainda é importante destacar que, em nosso país, junto com o projeto nacional elaborado ao longo do século XIX, nasceu também o intuito de branqueamento do brasileiro.

A fim de realizar esta intenção, elaborou-se uma política de imigração europeia que trouxe 3,99 milhões de imigrantes europeus ao longo de trinta anos, número equivalente aos 4 milhões de africanos que haviam sido trazidos ao longo de três séculos, conforme dados de Maria Aparecida Bento (2014, p. 12). No Brasil, tanto naquela época como muitas vezes até hoje, o negro infelizmente se sente desconfortável em sua condição racial, procurando identificar-se com o branco e "miscigenar-se com ele para diluir suas características raciais" (BENTO, 2014, p. 5).

Ainda segundo a autora, o branco no Brasil é visto como "modelo universal de humanidade, alvo da inveja e do desejo dos outros grupos raciais não-brancos e, portanto, encarados como não tão humanos" (BENTO, 2014, p. 5). Maria Aparecida Bento explica também que o europeu construiu seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, elaborando uma apropriação simbólica que fortalece a autoestima e autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e isso acaba legitimando a supremacia econômica, política e social daquele.

Não é difícil concordar com esta pesquisadora quando ela afirma que houve todo um investimento na construção de um imaginário negativo sobre o negro, solapando sua identidade racial, danificando sua autoestima, culpando-o pela discriminação que sofre e, por fim, justificando as desigualdades sociais. Por outro lado, ser branco é não ter de pensar sobre isso, não precisar se nomear como branco.

De acordo com Célia Maria Marinho de Azevedo, em seu livro *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX* (1987), o projeto de trazer imigrantes europeus ao Brasil teve início pelo menos desde 1840, vindo os primeiros imigrantes nesta época para São Paulo. Desde meados do século XIX, havia deputados e médicos defendendo a ideia de que os males do Brasil adviriam da inferioridade racial do negro. Um dos nomes mais expoentes a defender a ideia de embranquecer a população brasileira e que temia que o Brasil se tornasse um Haiti, foi o crítico literário e deputado Sylvio Romero (1851-1914), com as seguintes palavras:

A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá no porvir ao branco – mas que este, para essa mesma vitória, atento às agruras do clima, tem necessidade de aproveitar-se do que é útil às outras duas raças e podem fornecer, máxime a preta, com que tem mais cruzado. Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, e de outro a imigração europeia! (apud AZEVEDO, 1998, p. 70-71)

Discursos como este demonstram o quanto no Brasil houve toda uma produção de identidade racista, com desprezo pela população negra e negação de seus valores, hábitos e costumes, juntamente com a busca de uma "arianização progressiva" como saída civilizatória para o Brasil (MAIA, 2018). Essa é uma realidade ainda tão presente, que basta ler os jornais para inteirar-se dela.

Para exemplificar, nas vésperas das eleições presidenciais de 2018, houve um episódio envolvendo o atual vice-presidente do Brasil (na época ainda candidato pelo partido PRTB), o General Hamilton Mourão. Embora tenha uma aparência bem mestiça e se declare descendente de indígenas, o militar já relacionou negros à malandragem e o índio à indolência, tal como Sylvio Romero fazia em meados do século XIX. Além disso, no dia 6 de outubro de 2018, em entrevista que cedeu ao Globo em sua chegada no Aeroporto de Brasília, enalteceu a beleza do neto que estava presente, rapaz de aparência muito clara, beleza esta que o general publicamente atribuiu ao "branqueamento da raça".<sup>80</sup>

Voltando ao romance de Glauco Mattoso, entre as outras apropriações que o autor realiza em *A planta da donzela*, além das já mencionadas, encontram-se também excertos de textos escritos por Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*),

<sup>80</sup> Cf. <<https://oglobo.globo.com/brasil/mourao-diz-que-neto-branqueamento-da-raca-23134844>>. Acesso em: 07/10/2018.

Álvares de Azevedo (*Noite na taverna*), além de poemas de Castro Alves (*Navio negreiro*), Gonçalves Crespo (*O camarim*) e Guimarães Júnior (*A borralheira*).

Em contraste com esses autores, o narrador faz ainda menções a elementos e linguagens que só surgem no século XX, como o rock da banda britânica Kinks, o cinema holywoodiano e os quadrinhos de Guido Crepax, o que estabelece uma relação de distanciamento e estranhamento em relação ao universo discursivo alencariano, ao mesmo tempo que ressalta o quanto a mitologia oitocentista ainda convive com uma mitologia mais contemporânea, e mesmo a alimenta.

Em suma, além de colocar em diálogo discursos de natureza diferente (como a história e a ficção), Glauco opera a mesma estratégia com diferentes estilos literários (romantismo, naturalismo, literatura libertina, literatura gótica, literatura picaresca) e diferentes linguagens (literatura, cinema, quadrinhos, rock), compondo um verdadeiro pastiche e trabalho de bricolagem, que aliás já existia de forma muito velada em Alencar.

#### 5.4 Achados e perdidos: a ironia de Glauco Mattoso na cena alencariana

Agora retomemos o segundo capítulo de *A planta da donzela*, intitulado "O achado e o perdido", momento em que começam a nos ser apresentados os personagens da história. Primeiramente, surgem Amélia (a heroína, dona do pezinho ambicionado), sua mãe (d. Leonor) e um dos pretendentes da moça, Leopoldo. Porém, antes de analisarmos o modo como Glauco manipula a cena alencariana, vamos revisitar a cena original de *A pata da gazela*, justamente a que dá início ao romance oitocentista:

Estava parada na Rua da Quitanda, próximo à da Assembléia, uma linda vitória, puxada por soberbos cavalos do Cabo.

Dentro do carro havia duas moças; uma delas alta e esbelta, tinha uma presença encantadora; a outra, de pequena estatura, muito delicada de talhe, era talvez mais linda que sua companheira.

Estavam ambas elegantemente vestidas, e conversavam a respeito das compras que já tinham realizado ou das que ainda pretendiam fazer.

– Daqui aonde vamos? perguntou a mais baixa, vestida de roxo-claro.

– Ao escritório de papai: talvez ele queira vir conosco. Na volta passaremos pela Rua do Ouvidor, respondeu a mais esbelta, cujo talhe era desenhado por um roupão cinzento.

O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora, no sentido contrário àquele em que seguia o carro, enquanto o roupão, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças, onde naturalmente escrevera a nota de suas encomendas.

- O laçao ficou-se de uma vez! disse o vestido roxo com um movimento de impaciência.
  - É verdade! respondeu distraidamente a companheira.
- Estas palavras confirmavam o que aliás indicava o simples aspecto da carruagem: as senhoras estavam à espera do laçao, mandado a algum ponto próximo. A impaciência da moça de vestido roxo era partilhada pelos fogosos cavalos, que dificilmente conseguia soffrear um cocheiro agaloado. (ALENCAR, 1997, p. 11)

Nesta cena, apresentam-se duas personagens femininas belas e requintadas, aguardando o retorno de um laçao que foi buscar-lhes encomendas. A vistosa carruagem dentro da qual as mulheres se encontram está parada numa localização geográfica precisa: na rua da Quitanda, próxima à da Assembléia.

Uma característica típica dos nossos romances românticos – e do romance burguês em geral – é a preocupação de simular um certo realismo em suas narrativas, de modo a fazê-las críveis. Isso se dá sobretudo por meio de uma linguagem descritiva que cria ilusão referencial. Um dos recursos para estabelecer esta ilusão está em fornecer uma localização geográfica exata, mencionando endereços que realmente existem no mapa físico da cidade.

Estes elementos são retomados e mantidos por Glauco Mattoso no segundo capítulo de *A planta da donzela*, mas a cena é por ele redesenhada. Observe-se que o escritor paulista não se furta de inserir nela sua própria dicção e comentários:

Vejamos, por exemplo, quais são as duas passageiras daquele imponente carro de quatro rodas a que chamam vitória, que se encontra estacionado na rua da Quitanda, perto da rua da Assembléia. São, ambas, damas da sociedade, sem dúvida, a julgar por seus finos vestidos coloridos, e pelo ar solene do cocheiro agaloado. Nota-se nas duas a mesma elegância de maneiras e a mesma beleza de rosto, mas naquela de menor estatura os traços já estão marcados pela maturidade. Percebe-se que a mais alta e esbelta delas é filha da outra, até pela impaciência juvenil com que se debruça, de quando em quando, e olha para fora, na direção oposta à dos cavalos. Naturalmente esperam alguém que já se demora.

Vestida de verde, a mãe, recostada nas almofadas, consulta um caderninho de anotações. Conversam sobre as compras feitas ou por fazer. A filha, que veste roxo-claro, pergunta para onde irão a seguir, e a mãe responde que vão para o escritório do pai, que talvez queira juntar-se a elas na volta para casa, depois de passarem na rua do Ouvidor.

A mais nova, cansada de esperar, se queixa do laçao, mandado a retirar encomendas nas adjacências, mas a mais velha parece indiferente ao atraso, distraída com sua caderneta. Os fogosos cavalos se solidarizam com a impaciência da mais nova, pois o cocheiro perde um pouco a pose para manter a parelha sob controle nos momentos em que ouve o castanholar dos cascos sobre os paralelepípedos. (MATTOSO, 2005, p. 14)

Embora a semelhança e a intertextualidade entre os dois textos seja evidente, as diferenças também se fazem notar claramente. A narrativa alencariana é mais teatral (inclusive pela inserção dos diálogos em discurso direto, na forma dramática),

mais preocupada em apresentar uma viva descritividade (um cenário verossímil e atraente) e também criar um suspense, que prendem a atenção do leitor. Outras características estão em haver a idealização das personagens e uma subjetividade sentimental, típicas do estilo romântico, que podem ser verificadas na descrição das duas moças: "uma delas alta e esbelta, tinha uma *presença encantadora*; a outra, de pequena estatura, *muito delicada* de talhe, era talvez *mais linda* que sua companheira" (grifos nossos).

A versão de Glauco, por sua vez, dispõe de um narrador mais crítico, porque mais distanciado, que interpreta os signos presentes na cena, tira conclusões próprias e emite opiniões a respeito dela. Inclusive, já nesta cena pode-se perceber o tom irônico característico deste autor (que vai permear toda a obra), tanto em suas observações sobre a classe socioeconômica a que pertencem as personagens e ao luxo que exibem, quanto no empréstimo de expressões típicas do texto alencariano, como "fogosos cavalos" e "cocheiro agaloado", que evidenciam o glamour burguês da cena alencariana, cujo objetivo era conquistar de imediato o interesse do leitor.

Além disso, Glauco também faz alterações nos elementos que compõem a narrativa, embora mantendo, por enquanto, sua moldura original. No texto alencariano as duas moças eram Amélia e sua prima Laura. Esta vestida de roxo-claro, e aquela de cinza, numa referência à roupa da Gata Borralheira (ou Cinderela). No texto mais recente, a atitude impaciente de Laura passa a ser de Amélia, esta agora vestida de roxo-claro, enquanto a outra, que folheia o caderno de anotações, se antes era Amélia, agora passa a ser a mãe desta, vestida de verde. Ao final do capítulo, surge de relance uma moça anônima de amarelo.

Ao vestir as personagens de verde e amarelo, Glauco está sutilmente satirizando as exigências nacionalistas da época, que condenavam Alencar por escrever seus romances dentro de padrões estéticos europeus. Ora, o romance (moderno) é um gênero de origem europeia, como, aliás, boa parte de nossa cultura colonizada. O que seria, nesse contexto, fazer literatura "legitimamente nacional", se a própria ideia de nação era um produto ficcional de moldes estrangeiros? e se o Brasil sequer ainda tinha legitimidade diante de si mesmo, como teria diante das outras nações? Um bom começo talvez fosse a atitude de pintar nossas heroínas em tons morenos e tropicais...

Neste segundo capítulo, a personagem Laura, prima de Amélia, desaparece; não desaparecerá, porém, do livro. Pelo contrário, embora entre em cena somente no

nono capítulo ("Theatro Lyrico"), deixará de ser uma mera coadjuvante (como ocorre no romance alencariano) e tomará vulto, passando a assumir uma posição de protagonismo.

Glauco Mattoso retoma a narrativa alencariana tanto por meio do discurso indireto, como acabamos de ver na cena da carruagem, como por meio do discurso direto, entre aspas. É o que ocorre, por exemplo, na descrição do personagem Leopoldo de Castro. Nesta cena inicial, em ambas as obras, este personagem aparece admirando a beleza de Amélia, com insistência perturbadora. Observemos este trecho na obra original:

Simples no traje, e pouco favorecido a respeito de beleza, os dotes naturais que excitavam nesse moço alguma atenção eram uma vasta fronte meditativa e os grandes olhos pardos cheios do brilho profundo e fosforescente que naquele momento derramavam pelo semblante de Amélia.

Havia minutos que, percorrendo a Rua da Quitanda em sentido oposto à direção do carro, avistara a moça recostada nas almofadas, e sentira a seu aspecto viva impressão. Sem disfarce ou acanhamento, recostando-se à ombreira de uma porta de escritório, esqueceu-se naquela ardente contemplação.

[...]

O moço [...] trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a fronte. (ALENCAR, 1997, p. 12)

Vejamos a seguir como Glauco apresenta o mesmo personagem:

O rapaz que dela não tira os olhos tinha interrompido a caminhada quando vinha em sentido contrário ao do carro estacionado, fascinado que ficou pela beleza da moça. O romancista da época descrevê-lo-ia como "simples no traje e pouco favorecido a respeito de beleza", sendo os dotes naturais que nele chamavam a atenção "uma vasta fronte meditativa e os grandes olhos pardos cheios de brilho profundo e fosforescente" que neste momento estão pregados naquele magnético perfil feminino.

Passados alguns minutos naquela apaixonada contemplação, o estranho desiste de aguardar que a contrariada jovem volte a encarar-lhe o *vampiresco olhar*, e decide prosseguir caminho.

O romancista certamente repara que o rapaz traja "luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurece a fronte". Mas se esquece, ou se esquiva, de reparar que ele caminha lenta e pesadamente, não pelo efeito da solidão ou da carência afetiva, mas pelo defeito físico que lhe dificulta os passos: pernas muito arqueadas e pés sem arco algum, voltados para dentro e espalhados em largos sapatos pretos. (MATTOSO, 2005, p. 15, grifos nossos.)

Nessa passagem, sem perder o tom irônico, Glauco faz mais claramente a voz de seu narrador contracenar com a voz do narrador alencariano, ao qual ele se refere como "o romancista da época". Em ambas as narrativas, Leopoldo é um personagem de aparência humilde, desprovido de beleza (para não dizer feio) e de aspecto



melancólico, sempre trajado de tons escuros em contraste com a tez pálida, embora tenha um olhar expressivo. Sua tristeza e seu luto devem-se sobretudo ao recente falecimento de sua irmã – com a qual Glauco insere suspeitas de o personagem ter tido uma relação incestuosa, à moda byroniana.

O escritor paulista, aliás, insinua claramente que Alencar teria deixado de revelar muita coisa para o leitor, seja por esquecimento, seja por conveniência (ideológica). Nesse momento, Glauco aproveita também para introduzir uma outra modificação neste personagem: Leopoldo teria pés muito grandes e deformados. Na narrativa alencariana, este defeito físico é de Laura. Em *A planta da donzela*, porém, esta deficiência é deslocada de um personagem para outro, reproblematicando a questão do preconceito.

Já quanto a Laura, em *A planta da donzela* deixa de ser a portadora de um aleijão para transformar-se na mediadora entre o aparentemente ordenado mundo burguês e um submundo libertino, que coloca em xeque as hipócritas convenções daquela sociedade emergente. Outra novidade é que em *A planta da donzela* esta prima de Amélia vai se interessar por Leopoldo e aproximar-se dele. Glauco Mattoso acentuará em sua obra uma outra característica deste rapaz, que é seu aspecto "vampiresco" e gótico – que é justamente o que tanto atrai Laura.

O outro personagem alencariano que também assume protagonismo no romance de Glauco Mattoso é Horácio de Almeida, que encontra o sapatinho perdido pelo laçao de Amélia e se entrega inebriado ao fetiche da podolatria. Em *A pata da gazela*, ele aparece também logo no primeiro capítulo, um pouco depois de nos ter sido apresentado Leopoldo. Se um é descrito como humilde, feio e taciturno, o outro, em vivo contraste, parece resplandecer como o sol: "moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor; mas desse podemos assegurar pelo seu parecer distinto que não tinha usurpado o título" (ALENCAR, 1997, p. 13).

Em *A planta da donzela*, Horácio é descrito de forma muito similar, porém seu belo aspecto físico e sua vaidade são ainda mais ressaltados, produzindo um efeito cômico. No texto de Glauco, este personagem "mais desfila que caminha":

O romancista da época escreveria que o cavalheiro em questão é "um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos pavões da rua do Ouvidor; mas desse podemos assegurar, pelo seu parecer distinto, que não tinha usurpado o título". Não apenas por estar bem vestido ou ser bem-educado distingue-se aquele rapaz: o que nele atrai é



sobretudo fato de ser bem-apessoado: olhos verdes, boca esculturalmente desenhada que se abre num sorriso de perfeita dentição, nariz afilado e bigode aparado com precisão milimétrica, todo o conjunto de seu rosto se harmoniza com o corpo esbelto e desenvolvido." (MATTOSO, 2005, p. 18)

Embora mantenha as aspas, Glauco substitui a palavra "leão" (que no texto de Alencar é uma expressão de época que significa "rei da moda" e é também uma referência tanto à fábula do Leão Amoroso quanto à do Leão Velho) por "pavão". Em vez de ser imponente e ameaçador como "o rei dos animais", a figura do pavão, além de bem mais inofensiva, é um tanto ridícula, uma vez que ressalta o aspecto orgulhoso e exibicionista do personagem.

### 5.5 Greta Garbo, Rodolfo Valentino, o monstro Frankenstein e o quarto elemento

Da mesma forma como acontece em *A pata da gazela*, os primeiros capítulos de *A planta da donzela* são dedicados a apresentar os três protagonistas da obra alencariana: Amélia, Horácio e Leopoldo. Glauco vai operar algumas modificações nos personagens, mantendo porém grande coerência com seus traços originais. A heroína romântica, na versão atual, torna-se muito mais fingida, arrogante, frívola e caprichosa.

Tanto, que o terceiro capítulo, dedicado a ela, intitula-se "A menina mimada". Após constatar que perdeu seu sapatinho, a personagem de Glauco, essa "privilegiada donzela", "está mais temperamental do que nunca, de cara amarrada, expressão que lhe empresta à formosa fisionomia a dupla máscara de menina amuada e mulher empertigada" (MATTOSO, 2005, p. 22).

Se em *A pata da gazela* não há nenhuma menção à reação de Amélia ao saber que o laçao deixou que se extraviasse a botina dela, em Glauco a arrogância e a crueldade da moça em relação ao empregado é explícita:

O laçao merece perder o posto por conta da incompetência; merece ter de pagar preço ainda mais alto, mas apesar da queixa da filha o Sales não julga os fatos com tanta severidade e decide pela simples e já vergonhosa reprimenda ao criado, para maior contrariedade de Amélia. (MATTOSO, 2005, p. 23-24)

Além disso, a frivolidade da moça também é escancarada em *A planta da donzela*. O pai, que a conhece bem, sabe que a irritação dela é passageira e virá "a dissipar-se tão logo a filha reencete a luxuosa rotina de ver satisfeitas todas as suas

vontades: passeios, viagens, jogos, festas, banquetes, bailes, roupas caras, livros importados, aulas particulares, espetáculos musicais ou teatrais" (MATTOSO, 2005, p. 24).

Em Glauco Mattoso, Amélia é bastante vaidosa e se compraz em exibir sua beleza e em seduzir. No sétimo capítulo, intitulado "A colcha de retalhos", a moça se pergunta se seu minúsculo pé seria uma "anomalia a ser ocultada" ou "um trunfo a ser exibido com orgulho" (MATTOSO, 2005, p. 44).

Informada, por meio de um livro que o sapateiro Matos lhe havia mostrado, sobre a prática de enfaixar os pés das chinesas para torná-los minúsculos (o "foot binding"), a heroína percebe uma dissonância entre ela própria e estas mulheres, "escravas em seus países", "objetos sexuais à disposição das vontades masculinas" (MATTOSO, 2005, p. 45), – afinal, Amélia "não nasceu para ser escrava, não nasceu para servir, mas para ser servida: nasceu para mandar!" (MATTOSO, 2005, p. 45).

Curiosa a respeito dos "mistérios do desejo masculino", resolve ir buscar na biblioteca do pai mais informações a respeito. Pensando nisso, lembra-se de um trecho de *A moreninha*, livro que lhe havia sido emprestado por Laura. Amélia sabe que a prima costuma ler romances mais explícitos e apimentados (possivelmente aqueles que "se leem com uma mão só"), aos quais também gostaria de ter acesso.

Neste trecho da obra de Joaquim Manuel de Macedo (que aparece transcrito por Glauco Mattoso no romance), o personagem Augusto, escondido embaixo da cama do quarto das moças, vislumbra uma perna feminina bem torneada. Amélia lembra-se também de um soneto intitulado "A borralheira", que o sapateiro Matos a havia presenteado. Este soneto também aparece na íntegra, e embora atribuído ao artesão, é na verdade de autoria de Luis Caetano Pereira Guimarães Júnior, - uma brincadeira de Glauco sobre a apropriação poética.

Ao buscar a estante de livros do pai, a moça a encontra chaveada. Atrás da porta envidraçada do móvel, porém, ela consegue perceber um título de um livro de La Bretonne. Este capítulo, chamado "A colcha de retalhos", é claramente metaliterário, não apenas porque Glauco Mattoso o compõe misturando trechos de diversas obras (além de *A pata da gazela*), mas também porque revela o quanto a própria novela alencariana é resultado de um grande conjunto de influências literárias: poemas, folhetins, contos de fadas e principalmente uma obra de La Bretonne, que Amélia vislumbra através do vidro: *Le pied de Fanchette*.

Neste romance, Fanchette era uma órfã com um pé minúsculo, e cujos delicados sapatinhos enlouqueciam os homens. Ao longo da narrativa, a moça escapa de várias tentativas de ser violentada, até que por fim encontra um bom casamento (cf. MASSEAU, 1996). Qualquer semelhança com *A planta da donzela* não será mera coincidência.

Quanto a Leopoldo, o primeiro pretendente de Amélia, já sabemos que na versão de Glauco é este personagem que tem os pés grandes e deformados, em vez de Laura. Porém, afora essa diferença, boa parte de suas características são muito similares às do personagem original. Glauco, no entanto, o descreve de maneira ainda mais acentuadamente irônica que Alencar, como um sujeito "ensimesmado e meditabundo" (MATTOSO, 2005, p. 48), que cultiva um "sorumbático platonismo" (p. 51) e que sofre "surto de introspecção" (p. 76). Em suma, um "tipo gótico" (MATTOSO, 2005, p. 76).

Leopoldo é também descrito como um "fúnebre personagem" (MATTOSO, 2005, p. 16), uma "figura sinistra", de "cabelos arrepiados e barba rala", de passo claudicante, "causado pelas pernas tortas e pelos enormes pés desengonçados" – enfim, praticamente um "aleijado" (p. 50-51), o que também salienta a presença do grotesco, já insinuada na obra alencariana. Paralelamente, o rapaz é um sujeito "dotado de um intelecto fértil e místico, capaz de sublimar baixos instintos e sentimentos negativos" (p. 74), mas também de potencializá-los, por isso às vezes ele mesmo melancolicamente se subestima:

Imagine-se que dor era a do mancebo, quando, confrontado com Amélia e Horácio, supõe-se portador do aleijão, enquanto a mulher que ele adora, portadora de uma dádiva da natureza, pode ser presa fácil do insaciável apetite de um conquistador inveterado como o pavão da corte? [...]

O contraste acentua-se ainda mais quando Leopoldo, diante do espelho, compara sua sinistra figura com a do galã. *Se estivesse na era cinematográfica, certamente ele se veria como um Frankenstein, contracenando com uma Greta Garbo e um Rodolfo Valentino*, paralelo aliás pouco apropriado àqueles que atentam para o fato de, por exemplo, *os pés da deusa das telas nada terem a ver com as proporções duma Gata Borralheira*, à parte o detalhe de que, em todo caso, *a beleza de Amélia está longe de parecer nórdica...* (MATTOSO, 2005, p. 72, grifos nossos.)

O Leopoldo de *A planta da donzela* sabe que com uma moça bela e rica como Amélia não teria chance real alguma, só lhe restando mesmo uma relação platônica com ela: "Qualquer hipótese que exclua o mero platonismo só pode ser aventada para esmagar em seu coração a imagem da mulher amada, da virgem de seus castos sonhos..." (MATTOSO, 2005, p. 72). Realisticamente, o rapaz acaba se convencendo

de que não deveria amá-la, e sim "arrancar de sua alma os germes da paixão nascente" (MATTOSO, 2005, p. 74).

Outro aspecto que chama a atenção na passagem citada mais acima é o paralelo que Glauco estabelece entre Amélia e Greta Garbo. É sabido que os pés desta atriz holywoodiana eram excessivamente grandes, – o oposto das delicadas proporções de uma Gata Borralheira. No entanto, isso nunca se fazia notar nas telas, em que Garbo enfeitiçava as plateias com seu rosto magistral.

Aqui nota-se uma brincadeira de Glauco sobre o quanto ainda hoje as histórias românticas continuam nos enfeitiçando e iludindo, ainda que em novas mídias, como o cinema. Além disso, outra ironia está em o autor também se referir à aparência nórdica de Garbo, uma vez que, mesmo ao longo do século XX, uma atriz europeia (no caso, sueca), em contraste com a morena tropical, ainda continua ditando padrões de beleza aos países colonizados.

Outra característica do Leopoldo de Glauco está em ele ser também um "soturno professor" (MATTOSO, 2005, p. 50), com um lado macabro, byroniano e sádico, que será revelado somente no décimo quinto capítulo, conforme veremos mais adiante. Entretanto, em *A planta da donzela*, este personagem também tem um lado alegre. Apesar dos pés defeituosos, demonstra grande habilidade como dançarino:

Uma particularidade que não escapa aos olhares clínicos das velhas mexeriqueiras é a desenvoltura de Leopoldo nos passos da dança: ao contrário do andar claudicante e desajeitado que se nota na rua, os pés tortos do mancebo, em seus sapatos pesados, transformam-se em ágeis bailarinos, como que envoltos por lépidas sapatilhas – destreza da qual o mancebo é todo inconsciente e descuidado. (MATTOSO, 2005, p. 76)

Amélia faz um jogo de sedução com ele, a quem deixa ver seus pezinhos, no oitavo capítulo, "A ciranda da Cinderela". A moça, precavida, tem apenas a coragem de, primeiramente, a fim de experimentar seus poderes eróticos, só expor seus pezinhos a um moço cujo defeito nos pés é muito maior e mais grotesco que o dela. Assim, ela pode avaliar a reação masculina e saber afinal qual o real efeito que seus pezinhos podem produzir à vista de um homem.

Na versão de Glauco, Leopoldo também fica extasiado por estes pezinhos. No décimo quarto capítulo, quando ocorre o grande baile na casa de Azevedo (assim como acontece na novela alencariana), Amélia continua fazendo jogo de sedução com o rapaz, posando de submissa: "Está, naturalmente, jogando sua isca para avaliar a

reação do rapaz nessa reversível troca de papéis entre dominador e dominado, que caracteriza o método didascálico de que lhe fala Laura" (MATTOSO, 2005, p. 104).

No entanto, a Amélia de *A planta da donzela* – muito mais elitista, leviana, arrogante, egoísta e interesseira que a original – não tem absolutamente nenhum interesse efetivo em Leopoldo, a não ser o de testar vaidosamente o próprio poder de sedução.

Quanto ao outro pretendente de Amélia, Horácio de Almeida, o quarto capítulo, intitulado "A bolina da botina", é dedicado a ele. Com base na literatura historiográfica de Gilberto Freyre (da qual inclusive sofre influência estilística), Glauco descreve seu personagem como

o jovem janota que guarda em casa a botina achada na rua Sete de Setembro. Bem-nascido e filho único, teve ele a meninice mimada que os sociólogos documentam nas famílias patriarcais, acostumado que foi ao regalo de receber nos pés a carícia manual (e bucal) duma bonita mucama [...]

Uma das mais eróticas recordações do nosso galã é a cena rotineira em que, após a lavagem de seus pés na bacia ou no alguidar, a escrava, com sua mão carnuda, os massageava e, atendendo às exigências do sinhozinho, levava-os à boca, imprimindo-lhes o contato dos grossos lábios e da linguona molhada – impressão que, gravada na memória do conquistador, vem à tona sempre que ele observa, na rua, a passagem de mulheres negras ou mulatas, enquanto que, diante das brancas, tal reminiscência traz-lhe à mente uma recíproca tentação de explorar idêntica sensibilidade naqueles delicados pezinhos das sinhazinhas, de solas ainda mais acetinadas que as dele, Horácio... (MATTOSO, 2005, p. 25-26).

Note-se que a podolatria deste personagem de Glauco é bem mais atrelada à ideia de submissão que a do alencariano. Isso se revela, por exemplo, em algumas trocas de palavras que o escritor paulista opera no texto do cearense. No original, Horácio, examinando a botina por ele encontrada, chega à conclusão de que

é de moça, e moça *em todo o viço da juventude*: a sola apenas roçada junta à ponta, o salto quase intacto, não estão descrevendo com a maior eloquência a altivez do passo *ligeiro*? Eu sinto, posso dizer, eu vejo, esse andar *gentil*, que manifesta a deusa, a Vênus deste olimpo em que vivemos, a mulher. (ALENCAR, 1997, p. 16-17, grifos nossos)

Já na versão de Glauco, atributos como juventude, viço, ligeireza e gentileza são substituídos por adjetivos tais como aristocrática, autoritária, solene e autoconfiante, reforçando o papel dominador da moça, e, conseqüentemente, a condição mais submissa de Horácio:

Esta botina (diz consigo) é de moça *aristocrática e autoritária*; e moça *em todo o viço da juventude*: a sola apenas roçada junta à ponta, o salto quase intacto, não estão descrevendo com a maior eloquência a altivez do passo *solene*? Eu sinto, posso dizer,

eu vejo, esse andar *autoconfiante*, que manifesta a deusa, como disse o poeta; a deusa... (MATTOSO, 2005, p. 29, grifos nossos)

O gozo físico que este rapaz sente com o sapatinho de Amélia é bem mais explícito na versão de Glauco, com o qual inclusive o personagem se masturba, alcançando orgásticas ejaculações com o objeto de seu fetiche.

Enquanto não se decide a devolver a botina, Horácio trata de manuseá-la o mais que pode. Não satisfeito, torna a beijá-la, desta vez por baixo. Tem ímpetos de lambê-la, mas refreia aquele impulso, logicamente para protelá-lo até à noite, quando estiver mais acomodado e puder sentir o áspero contato do solado, não só contra o rosto, mas também sobre a nudez de sua pele abdominal, estremecida por frêmitos... porém não de frio, já que o ar está abafado, apenas deslocado por leve brisa que traz para o interior da alcova, pela janela aberta, o eco longínquo de um batuque, parecendo ritualizar a simulação feita pelo moço entre a botina e seu corpo, como se aquela estivesse calçada e este prostrado... (MATTOSO, 2005, p. 30)

Outro modo de Glauco referir-se a Horácio, atualizando o estereótipo, é como o "mais vaidoso playboy do Segundo reinado", que satisfaz "a maior variedade de fantasias sexuais imagináveis, desde deflorar solteironas até copular com mocinhas sem que percam a virgindade" (MATTOSO, 2005, p. 39). Em seguida, na mesma página, o autor narrador acrescenta: "Enfim, é o que no século seguinte se poderia chamar de refinado cafajeste". Mais adiante, explica que, como o personagem de Alencar,

O galã não está interessado em sentimentos nem sentimentalismos, mas em sensualidade, ou mais especificamente em sensibilidade e sensorialidade: sensibilidade para descobrir e explorar as tendências eróticas de cada mulher a ser conquistada, e sensorialidade a ser descoberta e explorada em cada zona erógena, nas delas e nas dele. (MATTOSO, 2005, p. 40)

Ainda em relação aos personagens Horácio e Leopoldo, principalmente em *A pata da gazela*, estes formam como que uma dupla de opostos complementares. É importante ressaltar que, em Alencar, é o de aspecto físico pouco agradável o personagem que traz a alma mais nobre, enquanto o de bela aparência é interesseiro, fútil e leviano. Paralelamente, Glauco Mattoso aproxima-os ao salientar o aspecto pervertido em ambos, ao mesmo tempo que também acentua a rivalidade entre eles, uma possível rusga que jamais é explicitada em Alencar.

Para o rapaz rico e de boa aparência, o outro, mais humilde, é um "intrometido" (MATTOSO, 2005, p. 30), "desprezível e impertinente" (p. 158), a quem trata com muita arrogância e desdém: "Tu não tens condição de chegar aos meus pés em

matéria de mulheres e de experiências amorosa; não serves para engraxar-me as botas, e vem compensar teu despeito com tuas filosofias moralistas?! Não te enxergas, Leopoldo?" (MATTOSO, 2005, p. 110).

Por fim, outra diferença entre o texto alencariano e o de Glauco é que este último faz surgir um terceiro pretendente para Amélia. Este personagem só vai aparecer no nono capítulo, "O Theatro Lyrico", descrito como "filho de um político graúdo, o barão de Barueri, influente senador do Império" (MATTOSO, 2005, p. 60). Trata-se de Caio de Azevedo Camargo, um rico janota com quem Amélia acaba se casando, preterindo os outros dois candidatos.

## 5.6 A gazela, o coruja, o patinho feio, o leão velho e o galo dos ovos de ouro

Em seu romance, Glauco Mattoso vai bastante além da obra alencariana, elaborando inclusive uma analogia entre esta e a de um outro autor, contemporâneo de Alencar: *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, publicada em 1887. Embora este autor pretenda desenvolver uma estética de tendência naturalista, buscando caminho praticamente oposto ao da estética romântica, há muito em comum entre as obras dos dois escritores oitocentistas, pois não apenas podem ser consideradas romances de educação sentimental, como ambas exploram o tema do grotesco, bem como a antítese do bem e do mal hugoanos.

Em *O Coruja*, há também dois personagens bastante opostos entre si – André e Teobaldo. Este, inclusive (como Horácio), é comparado ao leão, em virtude de ser bonito, rico, de boas maneiras e sedutor. Porém, assim como o personagem alencariano, Teobaldo é um sujeito de caráter um tanto duvidoso. Por outro lado, André, o "Coruja" (como foi apelidado pelos colegas na escola), é rapaz pobre, fracassado, de aparência esquisita e soturna, porém trabalhador, sério, bondoso, defensor dos oprimidos e com "um brilho de inefável doçura" no olhar (AZEVEDO, 2008, p. 10).

Ao retratar o seu Leopoldo, Glauco lhe empresta características de André, em especial a profissão (que não é mencionada em *Alencar*), de professor: "Ele encontrou um colégio do melhor padrão em Santa Teresa [...]. Vão dar-lhe ótimo ordenado, com a condição de que ele, além do serviço de professor, passe também a fiscalizar os rapazes às horas do recreio e faça a escrituração da casa" (MATTOSO, 2005, p. 207).



Esta passagem, o autor de *A planta da donzela* retirou do seguinte trecho de Aluísio Azevedo:

André descobriu um colégio de certa importância, que lhe dava bom ordenado, casa, comida e roupa lavada, com a condição de que ele, além do serviço de professor, havia também de fiscalizar os rapazes à hora do recreio e fazer a escrituração da casa (AZEVEDO, 2008, p. 92).

Há outros trechos da obra de Azevedo incluídos na de Glauco, contrapondo a visão de mundo mais idealizada e glamourosa de Alencar sobre o Rio de Janeiro da época à mais social, crítica e sombria do autor de *O Coruja*, que denuncia a guerra, a exploração do trabalho escravo e o cada vez mais próspero submundo da prostituição e das casas noturnas, a estimular todo tipo de vício e, em decorrência, o endividamento.

O Brasil oitocentista já vinha sendo inserido no sistema capitalista globalizante e especulador, tendo suas riquezas extorquidas e a indústria da violência estimulada, sem contar a instalação de um estado parasita e opressor, que só atende aos interesses oligárquicos, a nos cobrar impostos excessivos desde então:

Refere o romancista que, por volta de 1870, "o Rio de Janeiro passava por uma transformação violenta, estava em guerra; e enquanto as províncias se despediam para cobrir com seus filhos os sertões paraguaios, o Alcazar erguia-se na rua da Vala e a opereta francesa invadia-nos de cabeleira postiça e perna nua.[...] A guerra tornava-nos conhecidos na Europa e uma nuvem de mulheres de todas as nacionalidades precipitava-se sobre o Brasil, que nem uma praga de gafanhotos sobre um cafezal; as estradas de ferro desenvolviam-se facilitando ao fazendeiro as suas visitas à Corte e o dinheiro ganho pelos escravos desfazia-se em camélias e champanhe; abriam-se hotéis onde não podiam entrar famílias; multiplicavam-se os botequins e as casas de penhores. Redobrou a loteria e a roleta, correram-se os primeiros cavalos no Prado; surgiram impostos e mais impostos, e o ouro do Brasil transformou-se em papel-moeda e em fumaça de pólvora. (MATTOSO, 2005, p. 38)

Outro aspecto curioso que se deflagra na intersecção entre as duas obras diz respeito à mitologia das fábulas. Se em Alencar existe a menção ao leão amoroso de La Fontaine, além da comparação da protagonista com uma gazela (sugerindo que a própria obra alencariana consiste ela mesma em uma fábula), Aluísio Azevedo também se serve de toda uma zoologia para se referir aos seus personagens. Aliás, é comum na estética naturalista enfatizar a condição bestial a que está submetido o ser humano.

Além de Teobaldo ser relacionado ao leão, como já mencionamos, a esposa dele, Branca, por exemplo, é equiparada ora a uma rola, ora a uma corça (animais

delicados e mansos que representam a feminilidade dócil). André, porém, é quem mais recebe designações animais: além da emblemática coruja (seu apelido que já aparece no título da obra), também é equiparado a macaco, corvo, besouro e cachorro, entre outros, em geral lhe enfatizando a humilhante condição a que estava submetido.

O fato é que tanto André assim como Leopoldo, ambos podem ser considerados uma espécie de "patinho feio", como o próprio Glauco designa seu personagem em *A planta da donzela*. No entanto, enquanto o rapaz romântico de *A pata da gazela* consegue se casar com a mocinha e melhorar seu visual,<sup>81</sup> o personagem de Azevedo está muito longe de se transformar num belo cisne; pelo contrário, ao longo da narrativa vai se tornando cada vez mais feio, fracassado e abjeto.

Já o personagem Leopoldo em *A planta da donzela* não alcança nem o típico final feliz romântico que une em casamento a mocinha com o mocinho, nem o amargo desfecho de Azevedo. A ele é dada a oportunidade de ingressar no submundo BDSM e fruir de seus fetiches, ao lado de Laura, a prima de Amélia. Nesse submundo, não apenas vivenciará a submissão, como também experimentará inversões, inclusive desfrutando da oportunidade de submeter o arrogante Horácio.

Ainda em relação ao modo como Glauco Mattoso maneja a presença dessas comparações dos personagens a animais, é curioso observar como o paulistano traz à tona a fábula do *Patinho feio*, implícita em *A pata da gazela*, referindo-se a Leopoldo, além de apresentar Horácio como um pavão exibido. E, finalmente, para completar a tríade ornitológica, Glauco como Alencar, também compara Amélia à garça, animal conhecido por sua bela plumagem, muitas vezes bastante alva, remetendo tanto à "bela estampa" da heroína romântica, quanto à pureza e virgindade que lhe cabe preservar.

Contudo, se Amélia, em *A pata da gazela*, é disputada por Horácio de Almeida e Leopoldo de Castro, em *A planta da donzela* há, como já vimos, um terceiro pretendente, Caio de Azevedo Camargo, o mais abastado dos três:

---

<sup>81</sup> "Se com efeito o moço era Leopoldo, tinha ele sofrido grande transformação. Em vez do rapaz descuidado no seu traje, brusco em suas maneiras, sempre de cabelos arrepiados e barba revolta, aparecia um cavalheiro de boa presença, com a sóbria elegância que tão bem assenta nos homens sisudos" (ALENCAR, 1997, p. 104).

[...] filho de um político graúdo, o Barão de Barueri, influente senador do Império, com fama de indicar e derrubar ministros. Azevedo, que não tem grandes dotes físicos ou intelectuais, emprega a opulência de seus dotes pecuniários, além do prestígio paterno, para cercar-se da bajulação de todos os amigos, graças às retumbantes e concorridas festas que promove. Orça ele então pelos vinte e oito anos e parece mais bem disposto que nunca. Menos bonito que simpático, tem uma dessas caras gordas, bem barbeadas, sem rugas nem espinhas, bigode curto e retorcido à força, queixo redondo, olhos pequenos e vivos, nariz grosso, testa muito estreita e magníficos cabelos. Veste-se com inalterável apuro, chegando a fazer disso uma preocupação. É um luxo a roupa branca que ele usa durante o dia; gosta das calças de brim engomado e traz sempre boas pedras de valor no peito da camisa e nos dedos. (MATTOSO, 2005, p. 60-61)

Como se não bastasse a descrição de Azevedo Camargo ser por si só bastante satírica, Glauco torna a situação ainda mais irônica quando elabora também para ele um personagem fabulístico: o galo dos ovos de ouro. Em detrimento do pavão e do patinho feio ("o rival palmípede"), é com Caio que Amélia, a garça, se casa, pois é este último quem, dos três, melhor atende aos seus anseios conjugais burgueses de estabilidade e conforto material:

Enquanto o pavão se ocupa em prevalecer sobre o rival palmípede, a garça aceita a proposta mais vantajosa do galo dos ovos de ouro, que lhe arrasta a asa como quem programa pela manhã o negócio que irá fechar à tarde...  
[...] Ele acreditava que Amélia o tinha amado, quando a moça não sentira por ele mais do que o desvanescimento de ver cativo de seus encantos o rei da moda, o feliz conquistador dos salões. Quanto a Leopoldo, Amélia não tivera por ele mais que compaixão de seu platonismo, talvez. Na hora de tomar a resolução que decidiria seu futuro, porém, a moça segue a lei da natureza humana e procura, mais que emoções ou sentimentos, a estabilidade e o conforto, senão espiritual, ao menos material, como convém à vida em sociedade. (MATTOSO, 2005, p. 215)

Outra fábula que também aparece tanto em *A pata da gazela* como em *A planta da donzela* é a do Leão Velho (ou do Asno e do Leão). Em Alencar, esta fábula representa um medo do presunçoso Horácio: o de se tornar desprezível aos olhos de seus pares por ter perseguido muito tempo uma moça que ele julgara desejável, mas acabar descobrindo que ela é deformada.

Sonhar uma pérola, e encontrar um seixo; imaginar um mimo, e achar uma brutalidade; desejar um botão de rosa, e colher uma túbara!  
Se os rapazes souberem disto, estou desonrado. Como posso eu mais apresentar-me na Rua do Ouvidor, quando a coisa divulgar-se? *Todo o asno terá direito de atirar-me o coice, como o leão moribundo da fábula.* (ALENCAR, 1997, p. 86-87; grifos nossos.)

Em Glauco, referência similar aparece no décimo sétimo capítulo, intitulado "Mais um pouco de teatro". No final desta parte, Horácio demonstra apreensão por ter concordado em se humilhar para Amélia (a fim de poder desfrutar de seu pezinho).

No capítulo anterior, intitulado "Cartas sob a mesa", a moça havia exigido que ele fosse todas as noites, durante uma semana, à casa de Laura, onde ele encontraria ambas e mais alguns espectadores, "interessados em contemplar o quadro ridículo" a que o rapaz estaria exposto.

Lá o galã iria passar por "um período intensivo de treinamento", para que aprendesse a se comportar, diante dos pezinhos tão desejados, "como eles merecem", tendo, inclusive, de submeter-se a castigos corporais. Refletindo sobre o convite que havia aceitado, Horácio sente receio de se sentir atingido pela desonra:

E se Amélia não mantiver segredo sobre o que fará comigo? E se Laura deixar que outros, Leopoldo ou Caio, saibam disto? E se as pessoas que presenciarem minha degradação não forem discretas? Se a rapaziada souber disto, estou desonrado. Como posso eu mais apresentar-me na rua do Ouvidor, quando a coisa divulgar-se? (MATTOSO, 2005, p. 162)

No entanto, logo em seguida o galã acaba se tranquilizando, supondo que a moça também não iria querer expor a própria reputação e resguardaria o segredo entre eles. Mais relaxado e tendo conseguido afastar o sentimento de culpa, Horácio masturba-se e goza: "orgasmo penoso, que lhe arranca um *grunhido rouco e animalesco*, irremediavelmente indigno de um cavalheiro fino como ele" (MATTOSO, 2005, p. 162; grifos meus.) Nesta passagem grifada, deparamo-nos com mais uma referência sutil à fábula do leão velho.

Outra referência a esta história de La Fontaine aparece no desfecho do livro, quando Horácio encontra-se não apenas abatido ao saber do casamento de Amélia com Caio, mas também por ter sofrido, no período de treinamento imposto por Amélia, humilhações diante de todos, inclusive tendo também sido subjugado por Leopoldo e pelo mulato Solano Vargas.

Neste momento, lembra-se de que fará anos no dia seguinte, ou seja, que está ficando mais velho – um leão velho: "E o pavão, com pena de si mesmo e de sua triste memória, deixa-se abater na poltrona, a fumar seu charuto e a contemplar a fumaça que se perde no tempo. Amanhã fará aniversário, e não há como se esquecer desta data..." (MATTOSO, 2005, p. 216).

Ao jogar debochadamente com o simbolismo do animal e da fábula, Glauco denuncia o artificialismo desse recurso, seja no romance romântico, que busca apoio ideológico nas pedagógicas fábulas europeias, seja no romance de tendência

naturalista, que busca suporte numa ciência de cunho biologizante e determinista, tão mítica quanto.

## 5. 7 A libertinagem sadomasoquista – ou BDSM – invade a corte carioca

BIZARRO

Coprófilo é quem gosta de excremento.  
Pedófilo só trepa com criança.  
Defunto fresco em paz jamais descansa  
nos braços do necrófilo sedento.

Voyeur assiste a tudo, sempre atento  
ao exibicionista, que até dança.  
O fetichista transa até com trança,  
e o masoquista adora sofrimento.

Libido, pelo jeito, é mero lodo.  
A sensualidade faz sentido  
conforme a morbidez sob a qual fodo.

Não basta o pé, precisa ser fedido.  
Se tenho de escolher, pois, um apodo,  
serei um podosmófilo assumido.

Glauco Mattoso

Em texto no qual faz uma análise geral da obra de Glauco Mattoso, Antonio Pietroforte<sup>82</sup> aponta as principais diferenças entre *A Pata da Gazela* e *A Planta da Donzela*. Segundo ele, seriam basicamente as seguintes: 1) o surgimento dos clubes sadomasoquistas da época do Império, para os quais se deslocam (e se desenvolvem) várias cenas que na trama original ficam circunscritas às casas de família; 2) o envolvimento de Leopoldo com Laura, prima de Amélia (a heroína), que no texto original é personagem secundária, mas avulta-se no romance de Glauco, assumindo o papel de uma libertina dominatrix, iniciando Leopoldo nas práticas BDSM; 3) Amélia, originalmente ingênua e romântica (nem tanto, ao nosso ver), torna-se assumidamente fútil, casando-se não com um possível par romântico, mas com o pretendente mais rico e mais bem posicionado socialmente; 4) Horácio termina só como na obra original, porém tendo seus desejos podólatras atendidos e tendo,

---

<sup>82</sup> Posfácio de PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *A construção da realidade segundo Glauco Mattoso* (In MATTOSO, 2011. p. 179).

inclusive, sido iniciado em práticas sadomasoquistas no clube de Laura, onde é submetido também a Leopoldo; 5) a podolatria não se restringe aos pés de Amélia, mas outros personagens também a praticam no romance de Glauco, especialmente nos clubes sadomasoquistas.

De fato, a maior peculiaridade nesse romance de Glauco Mattoso é a presença de um clube sadomasoquista, no qual a prima de Amélia, Laura – que se torna Laura Lawrence –, assume grande protagonismo, ao lado de lorde Steppingstone. Esta personagem aparece pela primeira vez no romance de Glauco no "Theatro Lyrico", visitando a prima Amélia em seu camarote (MATTOSO, 2005, p. 54). É bastante apropriado Laura aparecer em um capítulo que faz referência às artes cênicas, da representação, uma vez que a moça costuma levar uma vida "dupla" (MATTOSO, 2005, p. 79): uma na respeitável sociedade carioca e outra no submundo sadomasoquista.

Logo após o aparecimento de Laura, no mesmo capítulo, também surge um "fleumático cavalheiro" (MATTOSO, 2005, p. 55), que a estava acompanhando naquela ocasião. Em breve ficamos sabendo tratar-se do primo dela, chamado Roger, mais conhecido como lorde Steppingstone. Este personagem é mencionado muito *en passant* em *A pata da gazela*, como um cavalheiro que rapidamente aparece acompanhando Laura pela rua do Ouvidor, sem que seja apresentada mais nenhuma informação a seu respeito (ALENCAR, 1997, p. 39 e p. 40).

Glauco tira proveito dessa passagem da novela alencariana e, em sua versão da história, cria um personagem inglês, um "senhor de aparência imperturbável" (MATTOSO, 2005, p. 64) – na verdade, um tipo libertino e sádico que posava de aristocrata, mas na verdade não passava de um malandro estelionatário. Aliás, toda a família de Laura era foragida da polícia londrina.

A mãe de Amélia, D. Leonor, que no romance de Glauco, vira "Leonor Treadmill" (MATTOSO, 2005, p. 103) tem uma relação de parentesco com a família de Laura. Graças à influência do marido Sales, parente do atual ministro, esta senhora favoreceu a fuga dos Lawrence para o Brasil. No entanto, prefere manter a filha "afastada desses rituais iniciáticos, meio clandestinos e pouco civilizados, que os britânicos tanto cultuam" (MATTOSO, 2005, p. 156). Observe-se como aqui Glauco retira dos brancos ingleses a prerrogativa de serem os civilizados diante dos brasileiros, relativizando os conceitos de civilização e barbárie.

A meiga Laura alencariana transforma-se, na versão de Glauco, em uma moça de vinte e cinco anos, de "astuta inteligência" (MATTOSO, 2005, p. 68) "postura desinibida" (p. 77), "forte personalidade", "a um tempo delicada e enérgica" (p. 79), com um "sorriso malévolo" (p. 157) e "pose de dominadora" (p. 155).

Passando a ser retratada como uma estrangeira britânica, a moça deixa de ser uma inofensiva viúva para se tornar uma mulher com "um sorriso maquiavélico de cortesã traquejada" (MATTOSO, 2005, p. 60), que gosta de usar "reluzentes botinas pretas" (p. 77) e é uma experiente "mestra didascálica" (p. 83) – ou seja, uma especialista em introduzir homens e mulheres na arte de ser eroticamente submetidos ao açoite e à flagelação.

Embora a família dos Lawrence busque manter a aparência de pessoas de origem nobre e respeitável, na versão de Glauco não passam de uns embusteiros. Vieram parar no Brasil fugidos da polícia londrina porque a família se viu envolvida em um escândalo relacionado a um bordel onde se praticava a flagelação. A dona do estabelecimento era Sarah Potter, uma famosa cafetina inglesa que realmente existiu de acordo com registros históricos britânicos e que, conforme denunciavam os jornais da época, foi presa no ano de 1863, acusada de ter açoitado moça sem o consentimento desta (cf. NOYES, 1998, p. 88).

Em seguida, o comentário bastante irônico do narrador, em discurso indireto livre, mesclado ao pensamento de lorde Steppingstone, que defende a "inocência" da cafetina:

Se é certo que [...] as mulheres também se deliciam com uma pequena crueldade praticada em alguém do próprio sexo, e que as didascálicas (em geral viragos de sangue azul) estão cansadas de vítimas vulgares e voluntárias, quase sempre remuneradas, por outro lado ninguém seria ingênuo a ponto de acreditar que uma nobre virgem fosse sacrificada em holocausto só para satisfazer o capricho de um círculo de estupradores abastados. No entanto, foi isso que as autoridades londrinas alegaram, e Sarah Potter, cujo pensionato dava alojamento a mocinhas nada inocentes, passou algum tempo na prisão, arrastando consigo o coronel Spencer e outros cúmplices. (MATTOSO, 2005, p. 188-189)

Roger preside uma associação secreta, o clube sadomasoquista do qual Laura participa como mestra didascálica, denominado Clube Propedêutico – um clube libertino à moda inglesa oitocentista vitoriana.

Paralelamente, a gentil D. Clementina, personagem de Alencar, organizadora de inocentes bailes familiares em sua residência, em *A planta da donzela* transforma-se na lasciva mme. Fragonard (MATTOSO, 2005, p. 75), responsável por promover



saraus literários de teor licencioso, reunindo em sua casa todo tipo de hedonista e de devasso. Nesses encontros, a palestra gira em torno da literatura libertina, como a de Sade, Masoch, Crébillon Fils, Restif de la Bretonne e também alguns autores brasileiros, como o ultrarromântico e satanista byroniano Álvares de Azevedo, autor de *Noite na taverna* (1855) – personalidade com a qual, aliás, identifica-se o Leopoldo de Glauco.

Das libidinosas conversas desenvolvidas nos saraus literários à admissão no Clube Propedêutico é um passo. Localizado em local reservado, um "palacete assobradado" no "aprazível bairro do Botafogo" (MATTOSO, 2005, p. 187), serve de principal cenário para que as experiências BDSM sejam vivenciadas, com direito a *voyeurismo*, a flagelações e a fetiches como a podolatria. E é o que vai acontecer com os personagens Leopoldo e Horácio, cada um por sua vez.

Este último, embora tenha tido a oportunidade de vivenciar no Clube sua fantasia fetichista com o pezinho de Amélia, encontra-se ao final do romance só e melancólico, tendo sido preterido por Caio como noivo de Amélia, como ocorre também na narrativa alencariana. Isso, porém, em termos, porque quem recebe as chinelinhas bordadas pela moça (no romance de Glauco, bordadas com a letra "A" de Amélia, e não "L" de Laura ou Leopoldo) é Horácio, depois de ter se submetido às humilhações no Clube Propedêutico:

Deprimido, vai buscar o cofre de platina para, nem que seja pela última vez, retirar dele a botina e depositá-la sobre a almofada, já admitindo que tudo não tenha passado de um mirabolante, um fantástico faz-de-conta. Porém, ao abrir o cofre, não encontra explicação – e nem importa explicar – para o fato de, ao lado da endeusada botina, estar ali dentro uma chinelinha chilena do mesmo tamanho de pezinho, que não pode ser outra senão aquela usada pela moça durante as sessões didascálicas... (MATTOSO, 2005, p. 217)

Leopoldo, por sua vez, ao ver seu ímpeto sadomasoquista encontrar vazão, abdica de seu platonismo sentimental e descobre em Laura Lawrence uma parceira bastante satisfatória. Ou seja, nem desfruta do destino da união conjugal com a mulher idealizada, nem é condenado a uma vida de derrota e humilhação, como ocorre com André, de *O Coruja*. Leopoldo escapa tanto do determinismo biológico e social, como da armadilha do "amor romântico" e do casamento burguês com seus valores hipócritas, para gozar de um mundo de prazeres lúdicos e sensuais, ao lado de uma companheira liberada, criativa e transgressora.

Ao lado desses protagonistas, todo um conjunto de tipos acabam frequentando

ou o sarau literário ou o Clube Propedêutico, sendo os mais variados: a feminista solteirona, o gordo hedonista, a velha mexeriqueira, a beletrista baixota, o médico degenerado, o marido estóico, o mulato pernóstico e exibicionista etc. No entanto, dois personagens que merecem especial destaque em *A planta da gazela* são o devasso sapateiro Glicério de Matos e a rica e excêntrica perua d. Dolores da Costa, "uma das mais intrigantes damas da sociedade fluminense" (MATTOSO, 2005, p. 187), – ambos também já mencionados em *A pata da gazela*, porém de forma bem mais sutil.

Da mesma forma que o sapateiro Matos funciona, pela arte do ofício, como um alter ego para Alencar (como já vimos em capítulo anterior desta tese), Glicério de Matos – personagem agora transformado em um um fanático podólatra – também atua como um alter ego de Glauco Mattoso, a começar pela similitude dos nomes, além da lúbrica mania fetichista, incluindo o apreço pelo odor que exala dos pés, inclusive os masculinos.

O sapateiro Glicério é descrito por Horácio, no oitavo capítulo, como um sujeito esquisito, "de olhos *glaucos* e nariz aquilino, mais parecendo, à primeira impressão, um dissimulado devasso..." (MATTOSO, 2005, p. 48, grifos nossos). Novamente aqui no adjetivo "glauco" (que quer dizer "verde-azulado") temos uma referência ao fato de este personagem ser um alter ego do escritor paulistano.

Tanto se pode afirmar que o personagem Glicério, como Glauco Mattoso, aprecia os pés masculinos e seus odores, que, quando Leopoldo vai à loja de calçados do Matos, este o ajuda a descalçar-se, apalpa-lhe o pé "com uma quase-ternura" e "aproxima o rosto quase a ponto de tocar o pezão com a ponta do nariz" (MATTOSO, 2005, p. 35). Leopoldo pensa que o sapateiro faz isso por ser míope, mas o leitor de Glauco sabe que na verdade o artesão está é aspirando o cheiro que exala do pé do rapaz.

Mais adiante, ficamos sabendo que Matos coleciona os sapatos velhos dos clientes. Glicério também possui uma coleção de livros sobre fetichismos sadomasoquistas, a História da flagelação (*Hystory of flogging*), além de obras de Sade e Restif, entre outras. Este sapateiro, que atende Amélia com o mesmo cuidado que atende Leopoldo, sabendo do recalque da moça diante dos seus diminutos pezinhos, apresenta a ela o seu livro britânico sobre "foot binding" na China:

obra que Amélia folheia com compenetrada curiosidade, enquanto o artesão, de joelhos diante da banquetta almofadada, segue manipulando meticulosamente seus pés angelicais para dimensionar a feitura do molde. Distraída com as ilustrações do livro,

Amélia nem atenta para o fato de que o sapateiro, tendo já tomado todas as medidas necessárias, continua a apalpar-lhe os pezinhos, como que a massageá-los de leve, sempre chegando-os bem próximos dos olhos e... da ponta de seu nariz adunco e resfolegante... " (MATTOSO, 2005, p. 37).

Quanto a d. Dolores, há, na história de Alencar, uma passagem curiosa no décimo capítulo, em que algumas senhoras conhecidas de Amélia percebem a tristeza desta em relação a Horácio, de cujos sentimentos desconfia. Uma dessas moças acaba cochichando para a outra algo sobre esse fato, fazendo mexericos maldosos. Em seguida, surge um interessante comentário do narrador alencariano: "Esta senhora é uma sátira viva; sua conversa parece um fogo de artifício; dir-se-ia que o seu gracioso traje é todo composto de alfinetes, que ele vai deixando em sua passagem envoltos em sorrisos açucarados, como confeitos de carnaval" (ALENCAR, 1997, p. 60).

Logo depois, o narrador explica que não lhe revela o nome por ser uma pessoa "muito conhecida na boa sociedade do Rio de Janeiro, e não quero comprometê-la" (ALENCAR, 1997, p. 60). Neste momento, a narrativa se aproxima muito do tom da crônica jornalística social, que também era uma das habilidades de Alencar, comentando sobre as diversas personalidades notáveis da corte carioca.

Glauco Mattoso aproveita essa passagem de *A pata da gazela* e "entrega", em *A planta da donzela*, o nome da "socialite", inventando uma nova personagem:

Segundo o romancista, "esta última senhora é uma sátira viva; sua conversa parece um fogo de artifício; dir-se-ia que o seu gracioso traje é todo composto de alfinetes, que ele vai deixando em sua passagem envoltos em sorrisos açucarados, como confeitos de carnaval". O romancista oculta o nome de d. Dolores da Costa "porque é muito conhecida na sociedade do Rio de Janeiro [...]" (MATTOSO, 2005, p. 99; grifos nossos.)

Esta personagem, além de ganhar nome, cresce na obra de Glauco, sendo descrita como uma "perua" (MATTOSO, 2005, p. 152) "solteirona" (p. 189). D. Dolores é comparada por Lorde Steppingstone à cafetina inglesa Sarah Potter, à qual já nos referimos antes. O inglês percebe a semelhança entre elas por ambas serem depravadas, mas também observa diferenças – e a principal delas é que Dolores tem uma posição bem mais vantajosa que a inglesa, pois não tem "a necessidade de abrir um bordel camuflado ou de comercializar literatura pornográfica para sobreviver" (MATTOSO, 2005, p. 189).

Dolores pode desfrutar "da mais absoluta impunidade", uma vez que é irmã do marquês de Utinga, contando com a influência dele e com a "leniência das instituições brasileiras". Assim, a rica senhora associa-se ao esquema do lorde no Clube Propedêutico, podendo saciar a volúpia dela "através de seu mais pitoresco passatempo: presenciar a grotesca cena de dois homens que se subjugam e se humilham mutuamente e que se prestam, portanto, ao descrédito da superioridade masculina, tese da qual é fervorosa adepta" (MATTOSO, 2005, p. 189).

## 5.8 Teatros e bailes sem máscaras

O décimo quarto capítulo de *A planta da donzela* é ironicamente intitulado "O baile sem máscaras". Aqui, Glauco não só faz um contraponto com o verdadeiro teatro que as elites encenam na vida social, inclusive no "Theatro Lyrico", como também refere-se à conversa entre Leopoldo e Horácio em que cada um confessa ao rival a verdadeira natureza de seus sentimentos por Amélia. No entanto, quem escuta a conversa entre os dois na nova versão é Laura, atrás de uma folhagem.

Do mesmo modo que há um flerte entre Amélia e Leopoldo, também há um magnetismo entre este e Laura, o qual na obra de Glauco se revela nos saraus dançantes de D. Clementina. Na casa da amiga da irmã falecida, Leopoldo embebe-se na "magnética aparição" de Laura, sentindo os efeitos físicos "desse vulto agressivamente sensual" que a moça representa (MATTOSO, 2005, p. 76).

Quanto a Horácio, Laura já havia advertido Amélia de que a paixão que o galã nutria por esta era de natureza fetichista, conforme ficamos sabendo no décimo terceiro capítulo, intitulado "Do pé para a mão" (MATTOSO, 2005, p. 93). Observando a conduta do rapaz, a heroína percebe que, também conforme aconselhada pela prima, seria preciso "submeter o galã a duríssimas e humilhantes condições para testar-lhe os limites da adoração que ele declara a seu pezinho..." (MATTOSO, 2005, p. 98).

Ou seja, para a Amélia de Glauco, Horácio é "um arisco espécime a ser domesticado e engaiolado" (MATTOSO, 2005, p. 69). A lúcida, sagaz e maliciosa reflexão que a moça desenvolve, com a ajuda da prima, a respeito do galã, ainda neste décimo terceiro capítulo, é a seguinte:

A linguagem do galã tem o encanto da sedução: vem envolta em um sorriso gracioso, sombreado por um bigode fino e elegante... mas carece da sinceridade, da profundidade do sentimento, que vem do íntimo. A palavra de Horácio é uma aposta inconsequente. Dar-lhe ouvidos pode ser um jogo emocionante e divertido, e pô-lo à prova será certamente, como sugere Laura, um delicioso passatempo (MATTOSO, 2005, p. 100-101).

Como na novela alencariana, o Horácio de Glauco pede Amélia em casamento, ainda que, em ambas as obras, ele considere essa união um "suplício de Prometeu" (MATTOSO, 2005, p. 99; ALENCAR, 1997, p. 60). Em *A pata da gazela*, o rapaz reflete sobre o compromisso conjugal que se vê na iminência de assumir da seguinte forma:

[...] que importa, desde que não há outro meio de realizar o meu desejo e satisfazer esta paixão ardente e impetuosa? Daria a vida inteira, e sem hesitar, pela felicidade que eu sonho. Pois se eu a daria de uma vez, por que não a emprestarei sob hipoteca? (ALENCAR, 1997, p. 61).

Já em *A planta da donzela*, o pensamento de Horácio sobre efetivar o casamento com Amélia é ainda mais leviano:

[...] talvez não seja necessário chegar a tal grau de compromisso, desde que haja outro meio de realizar meu desejo e satisfazer esta paixão ardente e impetuosa... Faço qualquer sacrifício para atingir a felicidade que eu sonho. Por que não posso pedir-lhe a mão, se já lhe pedi o pé? Se obtenho o pé antes da mão, tanto melhor; caso contrário, fico com ambos os dotes e mais tarde verei o que me convém... (MATTOSO, 2005, p. 100).

Mais adiante, ainda no mesmo capítulo, o décimo terceiro, "Do pé para a mão", o personagem de Glauco tem fantasias sexuais – e matrimoniais – sadomasoquistas, que envolvem as duas primas, Amélia e Laura:

[...] contemplando e acariciando a mimosa botina, guardada como uma relíquia, enche-se cada vez mais da resolução que acaba de tomar. Antes de chegar ao êxtase, comprimindo os lábios contra o solado gasto e provando-lhe a aspereza com a ponta da língua, imagina que aquela botina está calçada pela dona e que ele, o suposto senhor de si, jaz imobilizado por correntes e grilhões matrimoniais, e que, sob a vigilante supervisão de Laura, obedece a todas as ordens que ocorrem à caprichosa criatividade da menina frívola, talvez sua futura esposa na vida real... Todas as ordens, todas! Ah! (MATTOSO, 2005, p. 100).

Esta fantasia demonstra que o Horácio de Glauco é ainda mais explicitamente masoquista e desejoso de submissão que o de Alencar. Nas duas obras, porém, o galã conquistador perde o controle e fraqueja diante da altivez de Amélia. Isso ocorre, por exemplo, no baile na casa de Azevedo, em ambas as obras, quando confessa a Leopoldo o quanto o pé de Amélia "faz de um senhor um escravo humilde e submisso" (ALENCAR, 1997, p. 74; MATTOSO, 2005, p. 107).

Tanto em Alencar quanto em Glauco (assim como já acontecia em *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos), há expressivas referências ao teatro não apenas como espetáculo de entretenimento mas também como metáfora da vida social, em que as pessoas representam seus papéis conforme a categoria social a que pertencem, o que é típico de sociedades profundamente estamentais, como a brasileira novecentista e a francesa do século XVIII.

Em *A planta da donzela*, no "Theatro Lyrico", o narrador de Glauco sarcasticamente comenta que Amélia "performa" seu "papel pomposo e elitista" (MATTOSO, 2005, p. 54). Por isso, embora ela vaidosamente perceba, na direção dela, o olhar "vítreo e vampiresco" de Leopoldo na plateia, a moça não pretende "misturar-se" com inferiores (MATTOSO, 2005, p. 54). No entanto, estando ambas as primas juntas no mesmo camarote do Theatro Lyrico, não deixam de trocar "seus cochichos mais maliciosos e seus mexericos mais venenosos, nos quais a vida pública e privada de nobres e plebeus se promiscui em meio à maledicência" (MATTOSO, 2005, p. 54).

Ainda que Horácio esteja no encalço do pé de Amélia, Laura não lhe passa despercebida, "e não é para menos", comenta o narrador: "por trás daquela expressão dominadora e daquela boca sardônica logo transparece uma astuta inteligência, que se comunica por voz aveludada, porém firme e penetrante", "num tom hipnoticamente persuasivo" (MATTOSO, 2005, p. 68). Percebendo que o galã sedutor não lhe é indiferente e demonstra-se curioso a respeito de seus pés, Laura dirige a ele um "sorriso maquiavélico de cortesã traquejada" (MATTOSO, 2005, p. 60).

Laura também não passa despercebida a Leopoldo. Para ele, a presença dessa moça "difunde-se como um influxo mágico, no meneio do seu talhe elegante, na severidade de sua voz, na irradiação de seus olhares hipnóticos" (MATTOSO, 2005, p. 76) e ele anseia por vê-la novamente. Quando a reencontra, o rapaz considera a moça "uma figura bem provocante, a um tempo delicada e enérgica, sugerindo forte personalidade sob uma compleição frágil" (MATTOSO, 2005, p. 79). Laura, por sua vez, também se interessa por Leopoldo, apesar de este estar embebido em suas idealizações românticas pela outra.

A prima de Amélia também tem um capítulo que lhe é dedicado em *A planta da donzela*, o décimo segundo, intitulado "Laura Lawrence". Neste capítulo, ela encontra Leopoldo pela segunda vez na casa de D. Clementina e dança quadrilha com ele. No texto original, este encontro é entre este rapaz e Amélia. Mas em Glauco, o amor de

Leopoldo é totalmente platônico e o rapaz nunca encosta na heroína, nem dança com ela. Laura, por sua vez, torna-se cada vez mais interessada por ele, principalmente ao perceber que "o mancebo age como um autêntico didascálico, impondo sua vontade na entonação das perguntas, que soam como ordens em vez de pedidos" (MATTOSO, 2005, p. 81). Ela chega a se perguntar se Leopoldo seria um membro do Clube Propedêutico.

No sarau da D. Clementina de Glauco, esta tenta aproximar Leopoldo de Laura, e não de Amélia, como ocorre em Alencar. Para isso, a senhora enaltece a origem britânica da moça, bem como "os antepassados bandeirantes" do rapaz (MATTOSO, 2005, p. 82). Mas a verdade, denuncia Glauco, é que Leopoldo estava arruinado financeiramente e Laura nunca teve pai almirante, como disse a alcoviteira, e sim um "ex-capitão de navio mercante". Além disso,

a mudança da família para o Brasil nada teve de voluntária migração, mas tudo a ver com uma retirada estratégica: envolvido no escândalo da Academia de Flagelação dirigida pela notória proxeneta de nome Sarah Potter, o casal Lawrence escapara do alcance da polícia londrina e, trazendo consigo a filha de dezoito anos e um primo de trinta, encontrara conveniente refúgio no Rio de Janeiro, onde vivem os quatro cúmplices desde 1863, sem que ninguém suspeite de seus excêntricos antecedentes. (MATTOSO, 2005, p. 82-83)

Aliás, d. Clementina – a "Madame Fragonard" de Glauco – é outra personagem que merece um capítulo à parte, o décimo primeiro. Como na novela original, esta senhora fora amiga da irmã de Leopoldo. Na versão de Glauco, ela é viúva de um pianista francês, e, como sua réplica original, também recebe convivas em sua casa para saraus dançantes, às quintas-feiras. Nas sextas-feiras, porém – e aí Glauco insere outra novidade – D. Clementina vira mme. Fragonard e promove saraus literários, para pessoas

mais liberadas e dispostas a entrar pela noite numa sessão maldita, acompanhadas de cavalheiros ainda mais liberados, ou mesmo libertinos, se quisermos avaliá-los pelo crivo negativo dos conservadores e liberais da política; talvez libertários, se os avaliássemos pelo crivo positivo dos anarquistas da filosofia... " (MATTOSO, 2005, p. 74).



## 5.9 Os saraus literários e um adepto da escola byroniana

Lorde Steppingstone é um personagem que avulta a partir da segunda metade do romance de Glauco Mattoso. Um sádico de carteirinha, é ele quem preside o Clube Propedêutico e também é respeitada e central presença nos jantares e saraus literários de mme. Fragonard. Obviamente que ele não é um adepto de idealismos nem de teorias românticas (nas quais se ama platonicamente a alma do outro), tendo uma visão bastante peculiar do sentimento amoroso:

"Well... Quando não se ama por instinto, ama-se pelo aprendizado. Ao belo é tão fácil que se ame, como que se odeie, seja por instinto, seja por despeito. Ao feio aprende-se a amar, seja por compaixão, seja por imposição", sentencia o lorde. (MATTOSO, 2005, p. 88-89)

Logo em seguida, o inglês explica: "Sobretudo disciplinar, of course!" (MATTOSO, 2005, p. 89). Em suma, para esse personagem, o sentimento erótico é resultado de condicionamento social – de uma espécie de biopolítica, poderíamos dizer assim, pensando em Foucault –, que nos é imposto sobre nossos corpos em geral de maneira bastante violenta.

É no do décimo quinto capítulo, justamente intitulado "Lorde Steppingstone", que ocorre o sarau literário de mme. Fragonard, cena que não existe de forma alguma em Alencar. Neste evento, conversa-se sobre assuntos sadomasoquistas, como a História da flagelação, e são lidos poemas e também textos em prosa que estejam dentro dessa proposta temática. Um deles é o "Navio negreiro", de Castro Alves, declamado pelo próprio Lorde Steppingstone, que ao discorrer sobre o poema expressa seu sadismo com comentários da seguinte ordem:

Mesmo quando o açoite tem finalidade utilitária – isto é, a punição de quem cometeu o delito – a aplicação do castigo em público dá ensejo ao divertimento da assistência. Portanto, mantém seu caráter lúdico. "O pelourinho, meus amigos, não é apenas um monumento à correção: é também um monumento à recreação!" (MATTOSO, 2005, p. 119)

Também faz observações sobre a diferença entre o pelourinho inglês e o brasileiro, explicando que em Londres não se castiga com açoite, ao contrário do que ocorria com os escravos brasileiros. "A flagelação (ênfatisa Roger) tem sido apanágio de associações cultas e seletas em meu país, e não um espetáculo popular" (MATTOSO, 2005, p. 121). Há uma forte ironia aqui nessa comparação entre o sadismo elitista britânico, como espetáculo para poucos privilegiados, e o

sadomasoquismo popular brasileiro, que aparece quase como parte do folclore nacional.

Steppingstone lamenta não ter podido presenciar no Brasil este castigo de escravos na praça, como se estivesse se referindo a algum tipo de festividade popular que mereceria tornar-se evento turístico. Em seguida, menciona a cruel execução de Robert-François Damiens, na França do século XVIII, acusado de atentar contra a vida do rei Luis XV em 1757, que teria sido assistido por Sade e Casanova, como se este realmente fosse um espetáculo imperdível.

Em seguida, como um autêntico personagem sadiano, prossegue discorrendo sobre o tema como se fosse tudo muito dentro da normalidade e aceitável, agora debatendo sobre o papel do carrasco na flagelação. Para ele, quando o carrasco aplica o castigo em público, está a serviço da plateia que lhe quer avaliar a habilidade. "Já na privacidade é o próprio carrasco quem goza e quem dosa o castigo de acordo com seu prazer. A habilidade, assim como a escolha do instrumento (de tortura), subordina-se ao desfrute do algoz" (MATTOSO, 2005, p. 121).

O brasileiro mulato Solano Vargas, por sua vez, também não quer ficar atrás do inglês em termos tanto de erudição, quanto de sadismo. Apressa-se em mencionar um manual, escrito em espanhol e vertido para o francês, sobre "como os senhores de escravos podem, por meio do açoite, obter a complacência sexual das negras", e o cita em francês mesmo, de modo a exibir sua proficiência na língua estrangeira:

Le plus souvent, la femme reçoit le fouet sur le chevalet, maintenue dans une position telle que sa pudeur en est atteinte cruellement. Il n'est aucun de ses charmes qui ne soit ainsi mis en évidence, bien malgré elle, et elle sent parfaitement que l'étalement de sa croupe rebondie provoque les convoitises de ses bourreaux. Or rien n'est plus pénible pour une femme que de faire naître des désirs contre sa volonté. (MATTOSO, 2005, p. 129)<sup>83</sup>

Há um grupo de personagens bastante caricatos que se encontram presentes neste sarau literário de mme. Fragonard, além de seu atual marido, o estoico Campos, e de Solano Vargas. Este é descrito como um "mulato sarará" exibicionista (MATTOSO, 2005, p. 86), "um rapazelho esquelético e espigado, de ar pernóstico e traços mestiços dos quais dá impressão de não ter tanto orgulho quanto ostenta de

---

<sup>83</sup> Com muita frequência, a mulher recebe o chicote no cavalete, mantida em tal posição que sua modéstia é cruelmente ferida. E nenhum de seus encantos são tão destacados, apesar de si mesma, e ela sente perfeitamente que a propagação de sua anca saltitante provoca os desejos de seus algozes, e nada é mais doloroso para uma mulher do que despertar desejos contra sua vontade. (Tradução livre).

seus conhecimentos das letras francesas" (MATTOSO, 2005, p. 84). Ou seja, que carregaria certa vergonha de sua origem negra.

Estão presentes também o sr. Oliveira, um gordo hedonista, bom dançarino, glutão e lúbrico, com um "sorriso baboso"; duas "velhas mexeriqueiras", D. Severina e D. Teresa; Rosa de Albuquerque, "pianista e poetisa, uma solteirona empertigada, de rosto triangular e dentes cavaleares, que, no século seguinte, seria fatalmente considerada prototípica feminista avant la lettre"; Plínio Perderneiras, "médico e bibliófilo, cuja coleção de edições particulares é reputada como a mais volumosa e temática das Américas, superior em gênero e número até à eclética biblioteca de José Bonifácio Mendes Alvim"; e, além dos poetas Mauro de Moura e Dirceu Amoroso Lira (um jogo de palavras com Alceu Amoroso Lima), Vicentina de Paula Guedes,

sobrinha do visconde de Itaquera e viúva de um herói da Guerra do Paraguai, uma baixota atarracada e bochechuda, que sofre das cordas vocais e quase não fala, limitando-se a econômicos gestos verticais e horizontais com a cabeça, cuja aptidão para as letras (dizem) é notável e cujas memórias sentimentais, a serem publicadas algum dia, trarão revelações picantes sobre muitos figurões da Corte. (MATTOSO, 2005, p. 84-85)

Glauco diverte-se com esses tipos caricatos que representam as diversas categorias sociais brasileiras urbanas da época (o que não mudou muito de lá para cá, diga-se de passagem), não poupando nenhum deles de suas críticas mordazes e aproximando-se muito do romance de linha picaresca, à moda de um *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida.

Em seguida à fala do mulato, Leopoldo entra no clima sádico reinante e, considerado um "adepto da escola byroniana" (MATTOSO, 2005, p. 117), lê os contos de Bertram e o de Gennaro, do surrado exemplar de *Noite na taverna* (1855) que traz consigo. Em se tratando de instrumento de agressão e tortura, o rapaz comenta que não é o chicote e sim o punhal o instrumento favorito de Álvares de Azevedo. Mas, ainda assim, independente da arma predileta, é possível constatar, explica Leopoldo (revelando cada vez mais sua faceta sádica), "que, como tem sido ressaltado nesta reunião, a desgraça de uns serve ao regozijo de outros..." (MATTOSO, 2005, p. 130). Para ele, sexo e sofrimento seriam indissociáveis: "o prazer, assim como a dor, nunca prescinde do gozo venéreo" (MATTOSO, 2005, p. 135).

Como é um neófito no sarau literário, Leopoldo é convidado a contar "alguma experiência pessoal de castigo físico, sofrido ou aplicado por ele" (MATTOSO, 2005,

p. 136). O rapaz então revela ter sido um "verdadeiro capeta" da infância à adolescência, e que gostava de maltratar animais e judiar dos negrinhos: "Todo filho de fazendeiro ganha um moleque por companheiro de folgedos, mas o meu foi mais judiado que um escravo adulto nas mãos de um feitor desumano" (MATTOSO, 2005, p. 136-137).

Ao ouvir esta história, Laura "abre um sorriso enternecido". Essa faceta de Leopoldo foi claramente inspirada nos relatos de Gilberto Freyre. Quanto à reação de Laura, pode ser interpretada como uma complacência e mesmo o afeto que a sociedade brasileira tem para com suas figuras autoritárias, tanto que em 2018 elege uma delas a presidente da República.

Ao falar de sua infância e adolescência, Leopoldo também confessa ter abusado das escravas e, para complementar seus relatos sádicos, conta como, na vida adulta, enquanto professor em "escolas de arrabalde", abusava da palmatória sobre os alunos de sete, oito anos: "Era preciso ser bruto para educar crianças daquela espécie. Bater é um hábito do ofício, mas confesso que bati por gosto" (MATTOSO, 2005, p. 138). Essa passagem do romance de Glauco também é claramente inspirada em Gilberto Freyre.

Para impor autoridade (prossegue Leopoldo), eu costumava então falar aos berros na aula, como se dirigisse uma boiada. Quando me excedia um pouco no vinho, ficava mais impiedoso. Todos os pequenos da aula me tinham birra. Em mim enxergavam o carrasco, o tirano, o inimigo, e não o mestre; mas, visto que qualquer manifestação de antipatia redundava fatalmente em castigo, as marotas crianças fingiam-se satisfeitas; riam muito quando eu dizia alguma chalaça, e afinal, coitadas, iam-se habituando ao servilismo e à bajulação (MATTOSO, 2005, p. 138-139).

Em seguida, conta o episódio de um aluno chamado João Miranda, muito atrevido e insubordinado. Um dia este deu uma bofetada em um colega, igualmente endiabrado. Leopoldo chamou a atenção do garoto e aplicou-lhe a palmatória. Depois ordenou que o menino agredido batesse de volta no colega agressor, mas Miranda se recusou a submeter-se ao revide.

Leopoldo então insultou a mãe do garoto, exatamente como o outro aluno havia feito, e acaba também tomando uma bofetada de João Miranda, que em seguida foge correndo. Ordenada pelo professor, a turma agarra o colega e o leva até o mestre para que este terminasse de aplicar o castigo. Em casa, o próprio pai de Miranda também o castiga e o obriga a pedir perdão de joelhos ao colega e ao professor.

Essa história é absolutamente exemplar de como funciona uma sociedade profundamente desigual, hierarquizada e violenta como a nossa, reproduzindo continuamente a hipocrisia, a covardia, a deslealdade de classe, a subserviência, a arbitrariedade e o despotismo. A partir dessa história, a conclusão a que Leopoldo chega é bastante cética e cáustica:

A partir daquele instante, reconsiderarei todo o resquício das noções de justiça e de honra que ainda nutria com relação a qualquer atividade pedagógica. Percebi que desde a idade escolar já se manifesta alguma forma de ódio sistemático dos meninos pelos seus semelhantes e superiores. Pudera! Pois se até o próprio pai do Miranda, diretamente ofendido na questão, abraçara a causa do mais forte!... (MATTOSO, 2005, p. 140-141).

Todo esse modo de pensar de Leopoldo é muito exemplar dentro de uma filosofia mais sadiana, na qual cinicamente se entende que a vida e a natureza servem ao gozo dos mais fortes. Ou seja, a discussão de Alencar entre o materialismo, de que Horácio é representante, e o idealismo, representado por Leopoldo, em Glauco é deslocada e ampliada. Leopoldo revela-se um autêntico sádico, enquanto Horácio, embora também seja um arrogante cruel que gosta de humilhar os outros, revela-se mais propriamente um masoquista.

Em seguida à fala de Leopoldo, segue-se um comentário também bastante sadiano do lorde Steppingstone:

Well... A crueldade sempre triunfa sobre a fraternidade, e a crueldade do mais forte sempre triunfa sobre a do mais fraco, visto que, além da fraternidade, também a igualdade e a liberdade estão sujeitas ao interesse da autoridade. Contudo, meus amigos, jamais percamos de vista que os limites da crueldade residem precisamente na linha divisória entre a vida pública e a privada. Em público a crueldade se restringe ao socialmente aceito; na privacidade, a crueldade pode ser exercitada mais espontaneamente... mais ainda assim sob alguma regra. Eis por que mantemos nosso Clube, de cujo quadro social o sr. Castro já está convidado a fazer parte. (MATTOSO, 2005, p. 141)

## **5.10 O Clube Propedêutico, o método didascálico e a chinela chilena – ou "o melhor drama está no espectador e não no palco"**

I pushed her away  
I walked to the door  
I fell to the floor  
I got down on my knees  
Then I looked at her and she at me

Well, that's the way that I want it to stay  
 And I always want it to be that way for my Lola  
 La-la-la-la Lola  
 Girl will be boys and boys will be girls  
 It's a mixed up muddled up shook up world except for Lola  
 La-la-la-la Lola

Well, I left home just a week before  
 And I'd never ever kissed a woman before  
 But Lola smiled and took me by the hand  
 And said "dear boy, I'm gonna make you a man"

Well, I'm not the world's most masculine man  
 But I know what I am and I'm glad that I'm a man and so is Lola

The Kinks

No décimo sexto capítulo de *A planta da donzela*, intitulado "Cartas sob a mesa", Amélia resolve maquinar uma lição para Horácio. Além de pedir ao pai que adie durante quinze dias a resposta ao pedido de casamento do rapaz, resolve bordar um par de sandálias, como ocorre em *A pata da gazela*. No entanto, a letra bordada não é a "L", que no original poderia tanto significar "Laura" como "Leopoldo". Ela borda com a letra "A" de seu nome.

Quando Horácio chega, ele a encontra entretida com essa tarefa. Como em *A pata da gazela*, ele senta-se ao lado da moça e entabulam uma conversa, até que Amélia permite, em um dissimulado momento de distração, que o rapaz entreveja seus pés. Na obra alencariana, sabemos que o que Horácio pensa ver é um pé enorme e deformado; em Glauco, porém, o que o galã vê é algo "absolutamente escultural, contornado com a perfeição de um desenhista fanático pela estética" (MATTOSO, 2005, p. 151).

Em seguida, o narrador prossegue: "E aquela maravilha Horácio a tem ali em face, diante dos olhos e a poucos palmos de seus lábios, escarnecendo do seu amor, provocando-lhe a imediata tumescência do membro por dentro da roupa, obrigando-o a disfarçar para que a moça não perceba o volume" (MATTOSO, 2005, p. 151-152).

Em seguida, o casal é chamado para sentar-se à mesa do jantar, junto com a família de Amélia e outros convivas. Em vez de ignorar a moça, como ocorre nesta cena em *A pata da gazela*, Horácio, no romance de Glauco, é todo atencioso com ela. A heroína, por sua vez, dando continuidade ao processo de sedução que empreende sobre o galã, resolve praticar com ele o "playing footsie" (que, conforme ensinamento de Laura, significa "bolina de pé"). Isso enlouquece o rapaz, deixando-o totalmente predisposto a aceitar qualquer condição de Amélia para continuar desfrutando daquele pezinho.

É vontade de Amélia que Horácio "se debata em agonia": "Quero vê-lo fazer sacrifícios, sofrer privações, para alcançar o que deseja!" (MATTOSO, 2005, p. 153). Por isso, ela ordena:

"Então ouça: terá de ir todas as noites, durante uma semana, à casa de Laura, onde nos encontraremos. Lá deverá passar por um período intensivo de treinamento para que se comporte, perante meus pés, como eles merecem. Advirto que sofrerá castigos corporais, portanto esteja preparado." (p. 153-154)

Paralelamente, Leopoldo também será inserido no Clube Propedêutico, no décimo oitavo capítulo de *A planta da donzela*, intitulado "O método didascálico". O rapaz vivenciará um processo de iniciação na prática sadomasoquista ou BDSM que durará três dias, tendo Laura como sua instrutora. A sessão de abertura ocorrerá na casa da moça em Santa Teresa, em uma câmara com um pelourinho especificamente reservada às sessões. A proposta inicial é que o neófito voyeuristicamente assista a uma sessão de flagelação.

O que o Leopoldo vai testemunhar é um sujeito com tipo de marinheiro, tatuado, de cabeça raspada e encapuzado, quase nu e sumariamente vestido de couro, aplicando chibatadas em uma mulher branca e nua, provavelmente Rosa de Albuquerque, a poetisa e feminista solteirona. Em seguida, é Laura quem fustiga a mulher com seu chicote, "com extrema vitalidade e entusiasmo" (MATTOSO, 2005, p. 167). Leopoldo ri com franca expansão e fica bastante excitado, "sentindo que o membro não encontra espaço para também expandir-se por dentro da roupa" (MATTOSO, 2005, p. 168).

Na segunda noite, Leopoldo passa também a golpear a mulher, com cada vez maior entusiasmo sádico. Excita-se, masturba-se e acaba colocando seu membro na boca da vítima açoitada, dentro da qual goza. Laura aprova o ato entusiasticamente, e exige que a senhora voluntária para o exercício do novato engula todo o sêmen do rapaz. A terceira noite, porém, é quando nosso herói vai experimentar a troca de papéis e vivenciar a situação do torturado, "para conhecer por completo os sentimentos e impulsos que envolvem todas as partes numa relação didascálica" (MATTOSO, 2005, p. 170).

Laura avisa Leopoldo que a iniciação didascálica não chegará a ser tão angustiante no físico, mas sim no moral. Encapuzado, Leopoldo percebe que Solano Vargas, o mulato nordestino pernóstico, está presente na sessão e assumirá a tarefa



de açoitá-lo, de modo a vingar-se do homem branco, que "descende igualmente do bandeirante e do conquistador europeu" (MATTOSO, 2005, p. 174).

O rapaz mestiço não só vai aplicar vigorosas chibatadas em Leopoldo, como também lhe dará chutes nas faces e o fará lamber-lhe o sapato. Ao final das sessões iniciáticas, contudo, nosso herói será recompensado: receberá a bota de Laura para lustrar com a língua, sendo "didascalicamente recompensado de toda a degradação, e redimido de quaisquer pecados, passados ou futuros" (MATTOSO, 2005, p. 175).

No capítulo seguinte, "O Clube Propedêutico", chega a vez de Horácio. Este capítulo inicia-se de modo muito especial, com um longo trecho do conto "A chinela turca", de Machado de Assis, história que mescla sonho e realidade. O protagonista é um bacharel de nome Duarte, que se prepara para ir a um baile encontrar uma moça com quem estava dando início a um namoro. No entanto, antes de sair, recebe a imprevista visita do major Lopo Alves. Este pede para ler ao rapaz uma longa e maçante peça dramática que havia escrito e sobre a qual desejava saber uma sincera opinião.

Incapaz de recusar, Duarte, conformado com o fato de que perderá o baile, senta-se em uma poltrona de marroquim e dispõe-se a ouvi-lo. Nesse meio-tempo, adormece e sonha que foi acusado de roubar uma preciosa e delicada chinela turca, sendo sequestrado por cinco homens armados e ameaçado de morte. Quando acorda, o major está finalizando sua leitura e despede-se do rapaz. Duarte chega a uma conclusão:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco.<sup>84</sup>

Em outras palavras, a imaginação e as fantasias que cultivamos são muito mais capazes de nos proporcionar prazeres do que os objetos reais em si. E o melhor da festa, dizem, é esperar por ela. Este sonho de Duarte acaba sendo sonhado por Horácio um pouco antes de acordar justamente no dia em que combinou de ir até a casa de Laura encontrar Amélia e submeter-se ao método didascálico.

À noite, segue ao local e lá se depara com as primas em trajes domésticos e os pés em "chinelas chilenas" (MATTOSO, 2005, p. 179), com os tornozelos à mostra.

---

<sup>84</sup> Texto disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000233.pdf>. Acesso em: 28 set. 2018.

É possível que Glauco tenha trocado as chinelas turcas de Machado por chilenas não só pelo efeito sonoro, mas também como um trocadilho com as *Cartas chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga.

Na primeira sessão, Horácio assiste Laura fustigando Rosa e depois vê esta lambendo os pés de ambas as primas. Na noite seguinte, Horácio imagina que será submetido pelas três moças, dispondo-se a isso, ansioso pelo prêmio de receber em sua boca o pezinho de Amélia. Mas é o pé de Laura que recebe em seu rosto e lábios. Na terceira noite, espera pelo "desfecho apoteótico" (MATTOSO, 2005, p. 185). Desta vez, a sessão será no palacete de d. Dolores, no Botafogo, local que serve de sede para "as festivas extravagâncias da elite" e também "para as obscuras atividades dos membros do Clube Propedêutico" (p. 187).

Os membros do clube convidam Horácio para ir até os fundos do terreno do palacete, onde há um local chamado de "Capela", em que ocorrem as sessões mais secretas do Clube Propedêutico. Lá também há um pelourinho, no qual adentram dois marinheiros, um branco (o careca tatuado) e um negro bastante robusto, "muito alto e corpulento, figura colossai de cafre" – descrição que nos remete imediatamente ao romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha.

No entanto, o branco troca de lugar com o negro, e é este que vai chicotear aquele, provocando constrangimento "aos olhos da preconceituosa sociedade civil" (MATTOSO, 2005, p. 194). Diante do espetáculo, Roger dá gargalhadas abafadas e Laura, estrepitosas, enquanto Amélia e Horácio apenas sorriem. Por fim, o negro insere seu membro na boca do branco, na qual ejacula. A reação do nosso galã é a de sentir-se repugnado,

não pela flagelação em si, por mais nua e crua que possa resultar – já que numa sociedade escravocrata e em tempo de guerra o artigo 179 da Constituição [provavelmente a de 1823] pouco significa – mas pela sordidez daquela violenta inversão de papéis: um branco desonrado por um negro e ao mesmo tempo trocando a masculinidade pela mais torpe das nódoas, a poluição oral. Aquilo ultrapassa os limites da mais degradante hipótese a que o galã admite sujeitar-se em troca do prazer de sentir nos lábios o pé de uma mulher. Amélia, de sua parte, também não se compraz na comédia que tanto diverte a devassa Dolores, o insaciável Roger e a perversa Laura: limita-se a sorrir desdenhosamente, seja de quem pratica ou de quem aprecia tais excessos. (MATTOSO, 2005, p. 196)

Contrariado com a cena que assistiu, Horácio pensa em desistir do acordo com Amélia. No entanto, é tranquilizado por Roger, que lhe assegura que apenas cinco senhoras – Amélia, Laura, Rosa, Vicentina e Dolores – estariam presentes no evento do dia seguinte, em que o galã sofreria a flagelação. O rapaz acaba concordando e

retorna no horário combinado para o seu sacrifício. Laura ordena que ele tire a roupa, encaminha-o ao pelourinho e aplica-lhe vários golpes com uma vara. Depois, deitado de costas para o chão, vendado, é submetido a lambar vários pés: primeiro o de Laura, depois o de d. Dolores e em seguida o de d. Rosa.

Quando chega a vez de d. Vicentina, esta é substituída por Leopoldo, que esfrega o pezão grande e chato na cara do galã, "sob as gargalhadas estrepitosas da mulherada em delírio" (MATTOSO, 2005, p. 200). Nesse momento, ouve a voz de Amélia: "Então, sr. Horácio? Como a natureza é variada e caprichosa, não é mesmo? Vivendo e aprendendo! Eu não lhe avisei que para chegar ao céu é preciso passar pelo purgatório? Como costumam dizer Laura e o lorde, no pain, no gain..." (p. 201). De fato, Horácio não imaginava que teria de passar por tanta humilhação para poder provar o gostinho do pé de Amélia em sua boca.

Finalmente, chegamos ao último capítulo de *A planta da donzela*, justamente intitulado "A chinela chilena". Horácio estava muito ansioso pelo momento mágico em que veria satisfeito seu desejo fetichista. Contudo, as circunstâncias que realmente se apresentavam não eram nem tão românticas e nem tão privadas quanto o galã esperava, inclusive por ele estar preso ao pelourinho e quase que totalmente imobilizado.

No entanto, assim que Amélia aproxima o solado de sua chinelinha da cabeça de Horácio, ele tem uma ereção. Depois, descalça, esfrega no rosto do rapaz a sua "cútis lisa como o rosto de um bebê: é a planta da donzela" (MATTOSO, 2005, p. 203). Sentindo-lhe os lábios e a língua: "Amélia ri, quase gargalha, em parte pelas cócegas, em parte pelo gostinho da superioridade da fêmea sobre o predador vencido" (p. 204), até que Horácio alcança o gozo e perde os sentidos.

Depois de um certo tempo, Horácio acorda já em casa. Como o personagem Dante, de Machado de Assis, em *A chinela turca*, o galã encontra-se atordoado, sem saber ao certo se a aventura que vivenciou no Clube Propedêutico foi um sonho ou foi real. Sente enorme receio de que sua reputação tenha sido irremediavelmente comprometida. Para saber a verdade, decide ir ao centro da cidade e também até a casa das duas primas.

Ao seguir pela rua do Ouvidor, na calçada Carceller, o galã vê Leopoldo, que tornou-se, como na novela alencariana, "um cavalheiro de boa presença, com a sóbria elegância que tão bem assenta nos homens sisudos" (MATTOSO, 2005, p. 212).

Horácio adivinha a razão: "o olhar da mulher amada e amante", – o qual, se em *A pata da gazela* é de Amélia, em *A planta da donzela* é de Laura.

Em seguida, o galã dirige-se à casa da dona do pezinho adorado. Chegando lá, percebe que ela está se casando com outro. Mas não é com Leopoldo, e sim com Caio, "o galo dos ovos de ouro". Afinal, "na hora de tomar a resolução que decidiria seu futuro", Amélia "segue a lei da natureza humana" e procura "a estabilidade e o conforto", "como convém à vida em sociedade" (MATTOSO, 2005, p. 215). Por fim,

Laura e Leopoldo, Amélia e Caio, todos seguem seus caminhos sem se importarem com o decaído conquistador do circuito boêmio... Talvez até d. Dolores esteja comprometida com lorde Steppingstone, sabe-se lá! O mundo continua a girar indiferentemente à crise existencial de um galã prestes a virar a casa dos vinte para os trinta anos..." (MATTOSO, 2005, p. 216).

Desiludido e desonrado, ao galã ocorre-lhe retirar-se para a casa dos pais em Petrópolis e até casar-se com "alguma herdeira de latifúndios" (MATTOSO, 2005, p. 216), como previra d. Dolores. Ao retornar a sua casa, o rapaz pretende preparar seu último ritual de adoração ao sapatinho de Amélia, imaginando sua noite de núpcias, na qual ela entregaria suas pantufinhas para que Caio a calçasse. No entanto,

Horácio já está farto de dar asas à imaginação. Sabe que as coisas não transcorrem à sua maneira e que na vida real aquela alucinação não seria sequer matéria de conversa entre pessoas normais. Deprimido, vai buscar o cofre de platina para, nem que seja pela última vez, retirar dele a botina e depositá-la sobre a almofada, já admitindo que tudo não tenha passado de um mirabolante, um fantástico faz-de-conta. Porém, ao abrir o cofre, não encontra explicação – e nem importa explicar – para o fato de, ao lado da endeusada botina, estar ali dentro uma chinelinha chilena do mesmo tamanho de pezinho, que não pode ser outra senão aquela usada pela moça durante as sessões didascálicas... (MATTOSO, 2005, p. 217).

Ou seja, a experiência sadomasoquista do rapaz não fora apenas fruto de suas fantasias eróticas. A chinelinha comprovava que Horácio de fato havia se prestado à humilhação diante de uma plateia considerável no palacete de d. Dolores. Foi bastante alto o preço que o galã teve de pagar para poder desfrutar do pezinho almejado.

Em resumo, enquanto o desfecho da novela alencariana presta sua homenagem à fábula do Leão Amoroso, a de Glauco reforça a do Leão Velho. Afinal, ao lembrar que fará aniversário no dia seguinte, Horácio sente que, como o rei dos animais desta fábula de La Fontaine, está envelhecendo. Isso significa também que está tornando-se mais fraco e vulnerável, a ponto de se prestar a sofrer severa

humilhação, inclusive por parte de Leopoldo, um mero professor e rival desprezível, e do mulato Solano Lopes, pessoas as quais o galã considera socialmente inferiores.

### 5.11 De Richardson a Fielding, e de Alencar a Glauco Mattoso

A vida é uma tragédia para aqueles que sentem e  
uma comédia para aqueles que pensam.

Horace Walpole

Além das alterações que Glauco Mattoso estabelece na trama alencariana, outro aspecto diferenciador entre *A pata da gazela* e *A planta da donzela* apontado por Pietroforte diz respeito a *mimesis*.<sup>85</sup> Para ele, Alencar trabalharia com o “imitativo alto”, ou seja, enobrece os personagens, distinguindo claramente o vilão do mocinho. Em contrapartida, os personagens de Glauco não iriam para o “imitativo baixo”, segundo Pietroforte opção própria do naturalismo, mas seriam “substancializadas” ou “humanizadas”.

Neste aspecto, é possível discordar em parte do professor da USP. De fato, é possível dizer que a personagem Amélia recebe um tratamento menos idealizado, e por isso mais realista. Também ocorre de o personagem Leopoldo ser aprofundado quando se revela sua faceta sádica, alimentada pelos dados histórico-sociológicos de Gilberto Freyre, assim como ocorre com Horácio, cujo masoquismo latente também se acentua bastante.

Ainda assim, o que se observa de fato em *A planta da donzela* é que Glauco recorre a formas picarescas, ao explorar os personagens sobretudo no plano da caricatura e do satírico – em que ninguém serve como modelo de virtude e todos têm “defeitos” –, aproximando-se da linhagem “malandra” da nossa literatura, linhagem essa iniciada por *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, conforme apontada por Antonio Candido em *Dialética da malandragem* (1970).

No entanto, não é de hoje que romances de linha mais sentimental acabam recebendo versões paródicas e satíricas. Foi o caso de *Pâmela*, de Richardson. A

---

<sup>85</sup> Posfácio de PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *A construção da realidade segundo Glauco Mattoso* (MATTOSO, 2011. p. 179).

despeito do enorme sucesso que a obra teve quando de seu lançamento entre leitores puritanos, houve também forte reação contrária a ela, de críticos que viam ali um didatismo revestido de tom sexualizado, praticamente lascivo.

Para esses críticos, teria sido justamente essa tensão erótica o que provocou o interesse ávido de seus leitores. “*Pâmela* parece instruir moralmente”, explica Esther Maxine Trew, “mas está consistentemente pontuada com beijos roubados, uma tentativa de estupro, dissimulação calculada e constante voyeurismo” (TREW, 2007, p. 117). Ora, há quem diga que toda privacidade sempre vai trazer a obscenidade. Seriam, portanto, as excessivas proibições, censuras e pudores vitorianos que teriam produzido o efeito obsceno, desse modo potencializando as perversões sexuais.

Assim, justamente por conta dessa lascívia velada presente nos romances sentimentais, bem como pela ausência de humor que parece caracterizar Richardson, surgem algumas obras propondo-se, em forma de paródia, a satirizar os romances sentimentais. Uma delas é de Henry Fielding, intitulada *Uma Apologia para a vida da sra. Shamela Andrews* (1741). Neste título, o autor faz um espirituoso jogo de palavras entre Pâmela e “sham”, que em inglês é sinônimo de falsidade ou farsa. Na obra de Fielding, a protagonista é uma hipócrita bastante astuciosa que se utiliza de seus atributos femininos para manipular o crédulo Mr. B. Para Ian Watt,

O subtítulo, “A virtude recompensada”, chama a atenção para a irremediável vulgaridade da textura moral da obra; evidentemente Pâmela é casta apenas num sentido muito específico e bem pouco interessante do ponto de vista moral e Fielding aponta a maior falha moral da história ao fazer Shamela comentar: “Antes eu pensava em ganhar uma pequena fortuna com minha pessoa. Agora eu pretendo ganhar uma grande fortuna com minha virtude” (WATT, 2010, p. 181-182).

Fielding propõe que moral e religião sejam vistos com desconfiança, uma vez que é comum incutirem nas pessoas valores falsos, conceitos com fundamentos questionáveis e atitudes hipócritas. Shamela se faz de inocente vítima, mas na verdade é uma hipócrita astuciosa e manipuladora. Em suas obras, este autor sugere que a melhor forma de alcançar o autodomínio é por meio da experiência, e não pela imposição de regras, leis e códigos defendidos por uma moral hipócrita.

Outra obra de Fielding que também satiriza o romance de Richardson é *Joseph Andrews* (1742). Nesta, o personagem que dá nome ao livro seria um irmão de Pâmela. Como ela, o rapaz também sofre assédio sexual da patroa, a Sra. Booty (que seria a tia do fidalgo que se casara com Pâmela). No entanto, como a irmã, ele resiste

bravamente aos avanços da senhora, já que também tem a firme intenção de permanecer virtuoso. Esther Trew explica que

Fielding cria o nome Booby para identificar o agora marido de Pâmela [Mr. B.], com o objetivo de ridicularizar ainda mais a obra de Richardson, uma vez que a palavra *booby* significa “pessoa estúpida” ou “trouxa”. [...] Ao final do romance, Joseph mantém sua virtude e se casa com sua amada Fanny, criada como ele. [...] A aventura é enriquecida com várias personagens que aparecem para introduzir e desvendar mistérios. Pâmela e seu esposo estão presentes no desenlace da trama e o comportamento da ex-criada, heroína de Richardson, é típico de alguém que galgou um nível mais alto socialmente e agora trata aqueles de classes mais baixas que a sua com desprezo. [...] A reviravolta se dá quando se descobre que Fanny, a amada de Joseph é, na verdade, irmã de Pâmela e ele é filho de uma família honrada, dona de uma propriedade razoável. A troca havia sido feita por ciganas que roubaram as duas crianças dos seus pais (TREW, 2007, p. 118-119).

Em *Tom Jones* (1749), Fielding satiriza as figuras sedutoras como o Lovelace, de Richardson. Nesta obra, não é o rapaz que se empenha em seduzir as mulheres, mas elas é que correm atrás dele. Dado, porém, o caráter terno e sensível do rapaz, ele nunca se nega a satisfazê-las...

Sandra Guardini Vasconcelos, em *Leituras Inglesas no Brasil Oitocentista* (1995, p. 246), aponta para o fato de o modelo romanesco de Henry Fielding (especialmente *Shamela*) ter certo parentesco com *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, ainda que também haja enormes diferenças entre os dois romancistas. O que caracteriza e aproxima ambos é a presença do humor, com tom entre o irônico e o jocoso. Também podemos dizer que ambos se inserem na tradição literária carnavalesca. Além disso, há a presença do pícaro ou malandro e figuras sociais caricaturizadas.

O pícaro pode ser entendido como um aventureiro astucioso, embusteiro e amoral, com traços obscenos, que flerta com a marginalidade e transita por diversos lugares, entrando em contato com vários grupos e camadas sociais. No caso de *A planta da donzela*, o personagem que mais se aproxima dessa descrição não é nenhum brasileiro, mas sim Roger, o imigrante inglês que se faz passar por lorde Sttepingstone. Fugido da polícia londrina, no Brasil relaciona-se tanto com os marinheiros que se prestam a atuar nos espetáculos flagelatórios do Clube Propedêutico o qual preside, quanto com a alta sociedade fluminense, inclusive tendo por sócia a irmã do Marquês de Utinga, a rica d. Dolores.

Outro aspecto presente nos romances de Fielding, que podemos encontrar em *A planta da donzela*, é a autorreflexividade e a escancarada referencialidade dos



romances, explorando e evidenciando sua condição de artifício linguístico. Glauco Mattoso tem muito em comum com este autor inglês, tanto no que diz respeito à ironia e ao humor cáustico, bem como à explícita consciência ficcional. Assim como na paródia de Fielding a *Pâmela*, Glauco em sua paródia a *A Pata da Gazela* não apenas amplia nossa compreensão da obra original e do contexto oitocentista em que foi produzida, – como também revela subentendidos, brechas, tensões e silenciamentos presentes na novela alencariana, além de subverter seu sentido, apropriando-se dela carnavalescamente.

Aqui cabe, neste momento, uma reflexão sobre os conceitos de ironia, paródia e carnavalização. Acerca do Romantismo, surge o conceito de "ironia romântica", cuja presença é possível observar em obras alencarianas. Esta figura de linguagem é fruto da intervenção do narrador em seu relato. A ironia propriamente dita tem raiz na ideia de dissimulação e sinaliza, sutilmente (e conforme argúcia do interlocutor), uma avaliação comumente de natureza pejorativa, pois cria distanciamento (ou contraste) do que é dito e permite o estabelecimento de um duplo sentido.

Já ironia romântica aparece quando uma voz autoral se intromete no curso da história também de gênero romântico, apresentando seus próprios comentários, críticas ou também reflexões metalinguísticas. Este recurso legitima a subjetividade do narrador, que retorna ao seu lugar original de contador de histórias. No entanto, em geral, o romântico quer criar a ilusão de veracidade, e esta voz autoral pode tanto contribuir para isso, ou destruir a ilusão, denunciando sutilmente o artifício dos gêneros literários sentimentais e burgueses.

Paródia, por sua vez, significa "canto paralelo"; ou seja, sua função é assinalar o caráter duplo da escritura. Conforme Linda Hutcheon, a paródia "é, na sua irônica 'transcontextualização' e inversão, repetição com diferença. Está implícita um distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia" (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Além disso, para esta autora a paródia é sempre metaficcional. É também ambivalente, pois tanto imita, quanto traz um desejo de transformação. Toda paródia é reflexiva porque toma a si mesma como objeto, analisando no seu interior a sua natureza ficcional. Ainda de acordo com essa teórica, a paródia é "uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado" (HUTCHEON, 1985, p. 17).

A paródia reconhece que há uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis, que funcionam como normas e regras que podem ser rompidas, transgredidas. Portanto, este gênero surge com um distanciamento crítico, estabelecendo com a obra parodiada uma relação dialógica que se baseia numa discordância ao menos parcial, uma vez que acarreta alguma diferença em relação ao objeto parodiado, ainda que o tenha em alta conta.

Já para Michelle Hannoosh (apud MAZZI, 2011, p. 36), a paródia é "the comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features": a reconstrução e transformação cômica de outro texto pela presença distorcida de seus traços característicos. Ao retomar o original comicamente, expõe os mecanismos de funcionamento do texto-alvo, convidando o leitor a fazer o mesmo. Produz novos sentidos, cria uma oposição de vozes, revela na obra um segundo plano e subverte o texto original.

Para Mikhail Bakhtin, a paródia teria uma essência "menipeica" (BAKHTIN, 1981, p. 118), é a criação do "duplo destronante" (BAKHTIN, 1981, p. 109). Seria a recriação polêmica de uma linguagem representada e denunciada no interior do discurso. A paródia carnavalesca implicaria neste "duplo destronante", apresentando um "mundo às avessas", que des-hierarquiza um estado de coisas. O destronamento demonstra "a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)" (Bakhtin, 1981, p. 107). A paródia transgredir, mas também reconhece suas origens e também presta sua homenagem à tradição.

Na cosmovisão carnavalesca "debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo" (BAKHTIN, 1981, p. 92). Três peculiaridades da cosmovisão carnavalesca são apontadas pelo teórico russo: 1) dá-se um novo tratamento à realidade e atualizam-se os heróis do passado, que "falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada"; 2) a obra não se baseia na lenda, mas na experiência e na fantasia livre; 3) observa-se uma pluralidade de estilos e vozes: a narração é politonal, há fusão entre o sublime e o vulgar, o sério e o cômico, e empregam-se os mais diversos gêneros (BAKHTIN, 1981 p. 93). Enfim, para o pensador russo, "a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica" (BAKHTIN, 1981, p. 94).

É nesse sentido que lhe atribui Bakhtin que se pode afirmar que *A planta da donzela* é uma paródia carnavalesca, pois debilita o mundo sério, racional,

aparentemente unívoco e hierarquicamente organizado da novela alencariana, deixando submergir um submundo subversivo e transgressor. Esse é um outro aspecto da obra de Glauco que o aproxima da análise que Candido faz de *Memórias de um sargento de milícias*: a dialética entre ordem e desordem – o mundo social, da ordem estabelecida, e o espaço da marginalidade e das transgressões, que no caso de *A planta da donzela* é o submundo sadomasoquista.

Neste submundo, explicita-se tanto a satisfação de humilhar quanto a de se vingar das humilhações, que uma sociedade escravocrata e de distinções hierárquicas rígidas, de pouca mobilidade social, acaba provocando. Os ressentimentos e as rixas que existem entre negros e brancos (ou mestiços e brancos), mulheres e homens, pobre e ricos, numa sociedade profundamente discriminatória – racista, machista e classista –, evidenciam-se claramente nesse submundo, em que as inversões nessas relações de poder tornam-se possíveis, inclusive desejáveis e até prazerosas.

Como explica Candido,

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização (CANDIDO, 1970, p. 84).

Assim, uma das grandes funções da literatura satírica seria mostrar que os referidos pares são reversíveis, "não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco" (CANDIDO, 1970, p. 84). Essa é a operação que Manuel Antônio de Almeida opera em *Memórias de um sargento de milícias*, e, de forma similar, também opera Glauco Mattoso em *A planta da donzela*.

Por fim, existe uma outra peculiaridade nessa obra de Glauco Mattoso, que é a de inserir em *A planta da donzela* uma tensão entre a construção narrativa romântica, a naturalista, a libertina, a gótica, a picaresca, a historiográfica e também a pós-moderna. Nesse romance, o autor paulistano parece não só elaborar um texto autorreflexivo, mas que também tem a peculiaridade de, nas palavras de Pietroforte, partir "do universo dito fictício para introduzir elementos capazes de negar seu estatuto

de invenção e mito", <sup>86</sup> inclusive porque a voz autoral e a história de vida de Glauco se fazem fortemente presentes em todo o conjunto de sua obra.

Em outras palavras, não basta ao romance entender que é um construto artificial e ter autoconsciência ficcional, que se insere dentro deste ou daquele gênero, que dialoga com toda uma tradição literária. É preciso também compreender de que forma a obra dialoga com a realidade (ou com o "mundo das coisas"), colhe dados desta, interfere nela e a manipula, e na defesa de quais interesses...

---

<sup>86</sup> No posfácio de *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos* (MATTOSO, 2011, p. 17).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre nos pareceu que não soubemos conferir a José de Alencar a sua merecida importância para nossa tradição literária e cultural. Muitas vezes é apressadamente reduzido a mero imitador do folhetim romântico francês, gênero o qual simplesmente teria adaptado à chamada "cor local". Para agravar a situação, a crítica inadvertidamente o colocou à sombra de Machado de Assis, comparando um ao outro sempre em detrimento do primeiro. No entanto, para se perceber a grandeza do autor de *Dom Casmurro*, não é necessário diminuir a estatura do autor de *O Guarani*. Pelo contrário, é preciso enfatizar que Machado dificilmente existiria se antes não tivesse havido um Alencar. Aliás, muitos outros escritores lhe são tributários, como Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, só para mencionar alguns.

*Iracema, O sertanejo, Senhora, Guerra dos mascates, Lucíola, O gaúcho, Ubirajara, Til, As minas de prata, Encarnação, O tronco do Ipê* são apenas alguns dos inúmeros títulos que compõem a rica e vasta obra de José de Alencar. Não por acaso conhecido como o Patriarca da Literatura Brasileira, experimentou a prosa romanesca em diversos gêneros e em grande amplitude – geográfica, histórica, mítica, linguística, psicológica, sociológica, estilística etc., deste modo assinalando o caminho para uma literatura de tradição brasileira. Como nenhum outro antes dele, Alencar foi o principal escritor a construir e fixar um imaginário nacional, estabelecendo nossa paisagem, descrevendo nossa gente, informando nossos hábitos, costumes e sentimentos, promovendo nossa língua e concebendo nosso mitos de origem. Como resultado de um ambicioso projeto civilizatório tropical, propiciou a instauração de uma cultura que pudesse ser considerada genuinamente brasileira.

No entanto, o fato de Alencar ter dedicado boa parte de sua obra às leitoras, em especial a classificada como "urbana", parece a olhos preconceituosos torná-la ainda mais fútil e pueril, por isso relativamente pouco ou superficialmente estudada. O escritor cearense parece ter tido certa consciência do importante papel das mulheres na construção de uma sociedade que se pretendia civilizada. Não à toa as instruiu, defendeu certa inserção delas no espaço público, deu-lhes alguma voz e, com isso, consequentemente também as empoderou, contribuindo para que se criassem condições de elas mesmas se organizarem e lutarem por seus direitos civis.

Uma dessas obras urbanas alencarianas bastante ignorada pela crítica, mas de indubitável valor literário, é *A pata da gazela*.

Ao contrário do que se poderia pensar, esta novela publicada em 1970 não é simplesmente mais uma frívola historinha de amor com final feliz, cuja ambientação se dá na corte carioca oitocentista. Pelo contrário, é uma obra muito rica, que transcende o gênero romântico-sentimental-folhetinesco, pois flerta com o grotesco e o satírico, ao mesmo tempo em que discretamente aproxima-se da literatura libertina setecentista. Além disso, é possível perceber um sutil tom irônico permeando toda a narrativa, a qual provavelmente não se leva tão a sério quanto seria de se esperar de uma obra supostamente pedagógica e moralizante, como costuma ser classificada a parte da obra alencariana dedicada às leitoras. Claro que o escritor nunca assumiu isso abertamente. Inclusive, nem assina *A pata da gazela* com seu nome verdadeiro, preferindo publicá-la sob o pseudônimo de Sênio. O tema lúbrico da história – o fetiche por pés – vem arditamente dissimulado por uma capa cor-de-rosa (um "inocente" e moralizador conto de fadas à moda de la Fontaine), de forma a permitir que qualquer mocinha de "família de boa moral e bons costumes" tenha livre acesso a sua leitura. Teria sido este um deliberado ato pervertido por parte de nosso ilustre patriarca?

Toda a riqueza de *A pata da gazela*, entretanto, provavelmente teria passado bastante despercebida por nós se não fosse pela sagacidade do irreverente escritor paulistano Glauco Mattoso. Assumidamente obcecado por pés – e preferencialmente mal-cheirosos –, o coprofágico autor tratou de resgatar e atualizar esta narrativa alencariana, transformando-a na paródia muito inteligente e divertida que é *A planta da donzela*. Ao inserir na novela de Alencar um submundo sadomasoquista, acaba por proporcionar uma leitura "a contrapelo" da obra original, denunciando de forma muito bem humorada os silenciamentos, omissões, preconceitos, recalques, subentendidos, ambiguidades e tensões – e também as sutis ironias – sobre os quais foi arquitetada *A pata da gazela*. Isso principalmente no que tange à hipocrisia, arbitrariedade, arrogância, parasitismo, futilidade e mandonismo da elite brasileira, bem como à subserviência das classes subordinadas, à falta de solidariedade dos oprimidos entre si e também ao sexismo e racismo estruturais (ALMEIDA, 2018), oriundos de uma sociedade hierarquizante e essencialmente constituída sobre a mão-de-obra escrava.

Em *A planta da donzela* Glauco Mattoso revela o artificialismo da obra alencariana, cujo caráter é ficcional (e do qual o autor cearense tinha muita

consciência), mas cujo registro é de efeito realista, simulando-se uma falsa harmonia social. Em *A pata da gazela*, as tensões sociais são abafadas, permitindo-se emergir o conflito apenas no plano individual e intersubjetivo: o interesse fetichista do vaidoso e lascivo Horácio de Almeida pelo pé de Amélia *versus* o amor sublime e recatado do modesto Leopoldo de Castro pela moça. Tudo se resolve, inclusive a condição financeira precária deste rapaz humilde, por meio do casamento... e provavelmente também, diga-se de passagem, pela perpetuação no poder do patriarcado patrimonialista e oligárquico. Paralelamente, o posmodófilo escritor paulistano também indica o caráter lúdico da novela alencariana, cujo objetivo talvez fosse muito menos moralista e pedagógico do que possa parecer a princípio (no sentido de instruir as moças a encontrar um bom casamento), e muito mais um consciente trabalho ficcional de experimentar os limites entre os gêneros folhetinesco-romântico-sentimental e o libertino, incluindo-se também o satírico, com uma pitada do grotesco.

Para isso, um dos recursos de que Glauco Mattoso se utiliza está em realçar o aspecto realista de *A pata da gazela* acrescentando-lhe trechos descritivo-documentais sobre a urbanização do Rio de Janeiro oitocentista (trechos estes presentes geralmente no início dos capítulos de *A planta da donzela*), retirados de livros de História – ou seja, supostamente não ficcionais – de autores como Rocha Pombo e Pedro Calmon. Contudo, para contrastar com o *glamour* da corte carioca descrita por Alencar e com o estilo técnico, pretensamente objetivo e "neutro" dos historiadores, o escritor paulistano também acrescenta excertos retirados da narrativa naturalista de Aluísio Azevedo, os quais enfatizam a sordidez e a miséria da cidade fluminense, resultantes de seu elitizante processo de modernização. Desse modo, Glauco Mattoso problematiza as fronteiras entre os gêneros ficcional e documental, levando o leitor a refletir tanto sobre como o nosso senso de real pode se refletir nos romances – ou, ainda, como se dá o efeito de real nas narrativas –, assim como sobre a capacidade de os romances, por sua vez, interferirem seja na realidade social, seja na forma como percebemos essa realidade.

Essa estratégia de Glauco Mattoso, em *A planta da donzela*, de colocar em cena diversas visões sobre o Rio de Janeiro – histórica, romântica e naturalista – permite ao leitor perceber não apenas as diferentes sensibilidades estéticas e críticas lançadas sobre o período histórico que funda o Brasil como Estado-nação, como refletir sobre a capacidade do romance de absorver e conjugar diversos gêneros de linguagem, discursos e estilos literários. Além disso, ao colocar em diálogo com José



de Alencar autores como Joaquim Manuel de Macedo, Castro Alves, Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, entre outros fundadores da nossa literatura e do imaginário brasileiro, Glauco também atualiza uma determinada configuração – e uma determinada constelação – de nossa História e tradição literárias, levando o leitor a revê-las e lê-las sob nova ótica, muito mais dialógica, consciente e crítica.

Outro aspecto que ainda cumpre ressaltar diz respeito ao caráter fetichista e sadomasoquista da obra alencariana, também bastante acentuado em *A planta da donzela*. Para isso, Glauco Mattoso busca apoio não apenas em obras ficcionais, como as de um Marquês de Sade, de um Sacher-Masoch e de um satanista como Álvares de Azevedo, por exemplo, mas também nas de Gilberto Freyre, especialmente *Sobrados e mucambos*, além de *Casa grande & senzala*. Nestas duas obras, o sociólogo defende a tese de que as nossas origens coloniais, de ordem patriarcal e escravocrata, suscitaram um regime de "depravação sexual" (FREYRE, 2013, p. 399), sendo o sadomasoquismo um constituinte básico da identidade brasileira. Tal regime engendrou todo um imaginário erótico bastante perverso e cruel, que naturalizamos e internalizamos, a tal ponto que sequer o percebemos como violento.

Trechos inteiros da obra do sociólogo pernambucano aparecem na narrativa de Glauco Mattoso, com destaque para os que contribuem no desenvolvimento da personalidade do personagem Leopoldo de Castro. Este, na narrativa alencariana, é doce e romântico, ainda que melancólico. Já o paulistano, para recompor este personagem em sua obra, encontra inspiração não apenas em Gilberto Freyre, mas também no romance *O coruja*, de Aluísio Azevedo. Em *A planta da donzela*, Leopoldo assume a profissão de professor (como o personagem André, o "Coruja") e descrito como uma personalidade ainda mais soturna que a do personagem alencariano. Além disso, na versão de Glauco Mattoso, este personagem chega a confessar o prazer que sentia em usar da palmatória contra seus alunos, assim como o deleite que experimentara em sua infância e puberdade ao judiar dos negrinhos e em abusar sexualmente das escravas, – costumes estes, conforme Freyre já alertava em seus estudos histórico-sociológicos, bastante frequentes entre nossos antepassados...

Em suma, *A pata da gazela*, bem como as obras urbanas de Alencar em geral, parecem produzir a falsa impressão de que no século XIX os brasileiros da corte carioca viviam uma harmonia social branca, burguesa e paternal para com as classes subordinadas. Ocorreriam, no máximo, pequenos e contornáveis atritos de ordem pessoal, resolvidos de forma civilizada. Já *A planta da donzela*, por sua vez,

coprofagicamente denuncia que no delicado pezinho de Amélia (a protagonista alencariana da novela parodiada), assim como no seu gracioso sapatinho, havia sim (ainda que sutil) um indisfarçado fedor de chulé...

Ou seja, por baixo do luxo e da ostentação das elites imperiais oitocentistas, abafava-se a torpe realidade de que nosso sistema sócio-econômico pretensamente liberal assentava-se em bases escravistas, em franca e inelutável mas não assumida miscigenação racial, na prática do favor e no clientelismo (ou coronelismo), – e também em muito sexismo, racismo, classismo, violência e perversão. Essa realidade propiciava e naturalizava uma relação entre as diferentes categorias sociais bastante autoritária e promíscua – não apenas no sentido sexual da palavra, mas sobretudo em seu sentido sócio-político-econômico. O submundo de orgias sadomasoquistas que emerge em *A planta da donzela* é também uma metáfora da sórdida realidade sócio-política na qual se assentava a fundação do Brasil, realidade esta que até hoje lutamos para superar.

Todos os personagens da novela alencariana, não apenas Leopoldo de Castro, estão presentes em *A planta da donzela* e são redesenhados por Glauco Mattoso. Inclusive alguns, apenas levemente mencionados na narrativa original, são desenvolvidos, ganhando protagonismo na nova obra. É o caso de Roger – ou Lorde Sttepingstone –, que em *A pata da gazela* sequer é nomeado ou descrito, e não passa de um insignificante primo que eventualmente acompanha Laura em algum ambiente social (já que "moças de família" não poderiam circular sozinhas por aí). Na narrativa de Glauco, o primo não apenas ganha nome, sobrenome e origem britânica, mas recebe até um título de nobreza – falso, aliás. Lorde Sttepingstone, que se revela uma personalidade autenticamente libertina, de tendências materialistas, à moda de Sade, lidera o Clube Propedêutico, – uma secreta sociedade libertina à moda inglesa setecentista (as famosas "escolas do vício"), na qual os luxuriosos desejos fetichistas e sadomasoquistas encontravam vazão.

Quem patrocina esta sociedade secreta é uma personagem que também aparece circunstancialmente na obra alencariana. Trata-se da extravagante e abastada d. Dolores da Costa, irmã do poderoso e influente marquês de Utinga. Esta personagem também já estava presente em *A pata da gazela*, mas (assim como o primo Roger) lá é mencionada rapidamente, sem sequer receber um nome. Na obra original, praticamente a única coisa que sabemos a respeito dessa senhora é que ela era uma "sátira viva" (ALENCAR, 1997, p. 60), uma adoradora hilária de fofocas

maledicentes... Já em *A planta da donzela* d. Dolores é uma influente e excêntrica dama da sociedade fluminense oitocentista que se compraz em promover orgias secretas para lhe satisfazer as perversões, entre elas a de assistir "a desmoralização do macho pelo macho" (MATTOSO, 2005, p. 194) – ou seja, nada mais nada menos que a de apreciar ao vivo e a cores o espetáculo de um homem sendo sexualmente subjugado por um outro macho.

É interessante destacar que o caráter libertino escancarado de Sttepingstone contrasta com o sensualismo ainda bastante idealista e fútil do Horácio de Almeida alencariano, cuja arrogância, vaidade e latente anseio masoquista de submissão ampliam-se em Glauco Mattoso. Por outro lado, o sensível Leopoldo de Castro em *A planta da donzela* é aproximado da vertente gótica do romantismo, revelando um insuspeitado caráter perverso. Por esta razão, interessa-se por ele a dominadora Laura Lawrence – que no romance alencariano era apenas Laura, uma bonita e inocente viúva.

Em *A pata da gazela* essa viúva, prima de Amélia, sofria por causa de uma deformação grotesca nos pés, defeito que a todo custo tentava ocultar perante a sociedade. No romance de Glauco, a personagem perde esta característica grotesca, a qual é transferida para o soturno Leopoldo. Além disso, na versão parodística a moça deixa de ser viúva e recebe (assim como o primo) nacionalidade britânica – além de ganhar também um "sorriso maquiavélico de cortesã traquejada" (MATTOSO, 2005, p. 60). Em suma, Glauco Mattoso transforma a inocente personagem alencariana em uma experimentada "mestra didascálica" do libertino Clube Propedêutico. Atraída por Leopoldo, acaba conduzindo o rapaz a uma interessante e libertadora – ou melhor, mais que isso, transgressora e subversiva – aventura no submundo sadomasoquista.

Quanto a Amélia, a protagonista alencariana, no romance do paulistano a moça deixa de parecer tão ingênua e exemplar. Na verdade, Glauco revela a vaidade, astúcia e calculismo latentes da personagem, que, ao final da nova versão da história, opta por desprezar seus dois pretendentes alencarianos e casar-se com um abastado filho de barão. Trata-se de Caio de Azevedo Camargo, o "galo dos ovos de ouro", personagem inexistente na obra original, mas que traz um acabamento impecável, pois muito mais realista – e também satírico – à trama coprofágica. Afinal, é mais que sabido que na sociedade burguesa casamentos se fazem é por interesse político e pecuniário mesmo, ainda que a retórica do amor romântico esteja sempre em voga e colabore para encobrir a hipocrisia típica deste grupo social. Retórica esta que, no

final das contas, não passa de um "jogo de salão", como já indicava Choderlos de Laclos em seu romance *Ligações perigosas*, – do qual há grande chances que José de Alencar tenha sido leitor.

Além das questões de classe, Glauco também insere na paisagem alencariana as questões raciais, sobre as quais o escritor cearense silencia quase que totalmente em *A pata da gazela* – como se na época pelo menos metade da população carioca não fosse negra ou mestiça. Há uma única passagem nesta novela em que o escritor cearense faz referência aos escravizados, que é quando os responsabiliza por ter-se espalhado o boato de que Amélia tinha sido pedida em casamento (ALENCAR, 1997, p. 66). É sabido que Alencar posicionava-se contra a emancipação dos cativos, a qual preferia ver adiada; por outro lado, parecia não saber bem como resolver em seus romances a substancial presença deles na sociedade brasileira, muitas vezes optando por omitir-se a respeito, dissimulando ao máximo a existência desta chaga social.

Em *O demônio familiar*, porém, o nosso patrono das letras aborda diretamente a temática, sugerindo que a presença negra seria corruptora e maléfica, por isso talvez fosse preferível afastar os escravizados do ambiente doméstico burguês (problema nenhum que fossem explorados à exaustão nas lavouras a fim de alavancar a economia brasileira...). Paralelamente, defendia que o negro precisava ser tutelado pelo branco para conseguir civilizar-se, endossando a equivocada ideia da inferioridade cultural do africano. Em todo o caso, é sabido que este escritor alinhava-se àqueles que buscavam um branqueamento da raça brasileira, e não se furtou em vender em seus romances a imagem de uma pátria brasileira preferencialmente protagonizada por brancos.

Como é sabido, Alencar propôs a mestiçagem entre o branco e o indígena como ponto de partida para a fundação do nacional, mas isso desde que o representante aborígene estivesse voluntariamente a serviço do colonizador e alinhado com os valores e a estética europeus. Por sua vez, Gilberto Freyre, que junto a essas duas raças, enfatiza uma terceira – a negra –, como fundamental na formação da cultura brasileira, não se furta em indicar e valorizar as diferenças entre as três, bem como a específica e rica colaboração cultural de cada uma delas. Paralelamente, o sociólogo também indica o quanto era comum o nosso mulato, quando acontecia de receber a oportunidade de estudo, ser compelido a buscar identificação máxima com o branco europeu, renegando as origens africanas. Isso não é de surpreender, uma vez que

estas eram obstinadamente associadas a irracionalidade, ignorância, selvageria e barbárie.

Para trazer à tona toda esta tensão racial, Glauco não hesita em introduzir na sua versão paródica esses personagens ausentes no romance alencariano, tanto o negro como o mulato. Este último é representado pelo afetado Solano Vargas, na sua ansiosa busca por reconhecimento e ascensão social, e aquele na figura de um marinheiro, que automaticamente nos remete ao protagonista de *Bom-Crioulo*. O romance de Adolfo Caminha, cujo personagem principal é um escravo foragido, retrata a condição precária e marginalizada da maior parte da população brasileira de origem negra e mestiça, entregue à própria sorte, costumeiramente explorada em trabalhos árduos, sujeita a sofrer todo tipo de privação e violência. Toda essa situação apresentada no romance de teor naturalista contrasta de forma chocante com o conforto e o luxo em que vivia a elite branca retratada por Alencar. Além disso, Adolfo Caminha preconceituosamente associa o comportamento de seu personagem negro, o qual revela sua homoafetividade, a uma espécie de tara e degeneração sexual, como em geral à época era equivocadamente classificado qualquer desvio do comportamento heterofalocêntrico.

Os dois personagens, tanto o mulato Solano Vargas como o marinheiro negro de *A planta da donzela*, também são frequentadores do Clube Propedêutico. Se estes na sociedade da época necessariamente ocupariam uma posição inferiorizada, na libertina agremiação secreta oportunamente ocorre de isso se reverter. Assim, assistimos os socialmente humilhados terem a chance de tornarem-se no Clube Propedêutico verdadeiros algozes que não se poupam em dar vazão ao seu sadismo incrustado e alimentado pelo desejo de vingança. Paralelamente, também aos mais poderosos acaba sendo proporcionada a preciosa oportunidade de sentir o gostinho masoquista da humilhação...

Além da questão racial, Glauco também traz à tona em sua narrativa questões de identidade e expressão de gênero. Há tempos que os movimentos feministas vêm contestando o patriarcado, bem como as dicotomias entre mulher de família (confinada ao lar) e mulher "da rua", estigma que acaba recaindo sobre todas que se pretendem liberadas e donas de seus próprios corpos, desejos e existências. Esta dicotomia também é satirizada em *A planta da donzela*, quando se demonstra a vida dupla que levavam as duas protagonistas alencarianas, Laura e Amélia. Ambas posavam de respeitáveis "moças de família" diante da sociedade fluminense, mas

nem por isso deixavam de divertir-se frequentando o secreto Clube Propedêutico; – isso obviamente demonstrava que elas nada tinham de inocentes, muito pelo contrário.

Ainda a respeito do Clube Propedêutico, local em que se praticavam, como já vimos, orgias e a "promiscuidade" sadomasoquista, Glauco aproveita para nele operar uma série de inversões (e subversões) típicas das sátiras menipeicas. Assim, em *A planta da donzela*, vamos ver o pobre pisando na cara do rico, o mulato fazendo o branco lambe-lhe a sola dos sapatos, enquanto outro branco pratica felação em um negro (depois de violentamente açoitado por este). Há também a feminista que gosta de apanhar (nenhuma incompatibilidade, desde que o ato seja uma escolha deliberada por parte dela), e homens que veneram mulheres dominadoras.

De tudo, o mais interessante e irônico é que em *A planta da donzela*, seguindo a proposta "desiluminista" de seu autor, não são exatamente os recém-colonizados brasileiros (e nem os indígenas, os africanos e os mestiços seus descendentes), os mais "malandros" da história – e tampouco será o comportamento destes o qual será taxado de "bárbaro". Estes adjetivos, na narrativa de Glauco Mattoso, serão ironicamente atribuídos justamente aos personagens ingleses recém-chegados da Europa ilustrada. Estes, apesar de socialmente buscarem cultivar uma imagem de nobres e civilizados – e facilmente convencerem com esta imagem a deslumbrada sociedade provinciana da época –, eram na verdade uns falsários aproveitadores, afeitos a costumes "duvidosos", que vieram parar no Brasil literalmente fugidos da polícia londrina. O fato, como visto no decorrer desta tese, é que as sociedades secretas criadas para o gozo de orgias e promiscuidades sadomasoquistas, embora possam até parecer a olhos "civilizados" bastante "bárbaras" (no sentido de "bestiais"), emergem lá mesmo na Europa setecentista – sendo famosas principalmente as inglesas, muitas vezes fundadas por aristocratas –, como resultado indireto (espécie de "subproduto") tanto do movimento iluminista (de viés anticlerical e antimoralista), como também do puritanismo vitoriano (como resposta e reação a ele).

Para finalizar, outro aspecto que merece destaque na obra do escritor paulistano é o modo como se encerra a história de *A planta da donzela*, em contraposição ao desfecho de *A pata da gazela*. A novela oitocentista faz referência a duas fábulas de La Fontaine: tanto a do Leão velho, como a do Leão amoroso, mas é esta última a que merece o grande destaque na obra romântica. O personagem Horácio, na história de Alencar, de cima de uma mangueira ocultamente testemunha



através de uma janela a noite de núpcias de Amélia com Leopoldo. Por isso, inadvertidamente, acaba encharcado por conta de um temporal que desaba justamente naquele momento erótico. O galã então volta derrotado para casa, onde, em seguida, já na última cena do livro, aparece "filosoficamente" (ALENCAR, 1997, p. 108) aguardando que o criado lhe trouxesse uma xícara de chá quente. Enquanto espera, abre ao acaso um livro do fabulista francês e depara-se com a história do Leão amoroso, identificando-se com o animal que teve as garras cerceadas ao tentar avançar sobre uma donzela indefesa.

Ou seja, em *A pata da gazela* o sedutor supostamente representaria um perigo para o mundo burguês, que tanto preza a família e a moral; por isso, este tipo de caráter libidinoso precisaria ser repudiado, afastado e castigado. Contudo, se prestarmos atenção, constataremos que na novela de Alencar o castigo do "vilão" nem é tão impactante assim. O fato é que, no desfecho da narrativa, Horácio nem parece estar muito abatido por sua derrota: apenas havia "tomado um banho" de chuva, e depois ficado pensativo diante de toda a história que vivenciou. Se repararmos bem na última cena do livro, lá o galã nos é apresentado já confortavelmente instalado em sua casa, fumando distraída e glamurosamente um charuto – e aristocrática e "filosoficamente" aguardando ser servido por um criado. Esta passagem não acaba novamente nos remetendo a Sade e aos romances libertinos setecentistas? A verdade é que, na obra alencariana, a despeito do momentâneo revés, nada poderia impedir o sedutor de vir a realizar novos ataques. Parece claro que o "castigo" recebido pelo "vilão" foi bastante brando, não passando de uma passageira frustração, sem maiores consequências, o que nos leva a relativizar a posição moral do autor da história a respeito dela.

Em contrapartida, na versão de Glauco Mattoso, a fábula que ganha vulto é a do Leão velho. Em outras palavras, o Horácio da obra do paulistano também se reconhece na figura do rei das selvas, mas não como ameaçador e sedutor (como em Alencar), – e sim em situação de envelhecimento e fragilização. Em *A planta da donzela* o temor do soberbo animal de sofrer humilhação por parte dos animais considerados inferiores se confirma. O leão da fábula de La Fontaine também é humilhado, pois acaba sofrendo golpes dos demais animais sobre os quais antigamente exercera sua soberania, chegando a apanhar inclusive do burro, considerado o mais ordinário de toda a fauna. Paralelamente, o Horácio de Glauco Mattoso, em virtude de sua obsessão pelos pés de Amélia, também acaba por ser



humilhado diante da sociedade, inclusive por aqueles que, por sua cor ou condição social, eram considerados inferiores. O próprio Leopoldo, o rival pobretão do vaidoso moço podólatra, vai lhe esfregar na cara o pé grande, suarento e deformado.

Esta desonra, esta humilhação social, o vaidosíssimo Horácio de Glauco Mattoso não teria como apagar de si. Em compensação, consegue satisfazer ao máximo, muito além do que imaginara, tanto sua avidez fetichista pelo pé de Amélia quanto seu latente anseio erótico-masquista. Afinal, como ensinam os ingleses, *no pain, no gain*. Ou seja, aquele que está em condição "superior", ao experimentar a "posição submissiva" (MATTOSO, 2005, p. 181), pode repentinamente se flagrar gozando e copiosamente. E, depois de tudo isso, o que restaria agora ao galã desmoralizado de *A planta da donzela*? Ora! Casar-se com alguma latifundiária, é claro! – ironiza Glauco Mattoso. Afinal, no nosso amado país verdadeira justiça em se tratando de combater privilégios de classe, sexo e cor alguém já viu sendo realizada?

Ou seja, ambos os Horácios, em suas conquistas amorosas, ainda que tenham sofrido alguma frustração ou humilhação, divertiram-se bastante – e o Horácio de Glauco Mattoso ainda mais que o de José de Alencar. Além disso, ambos os personagens, ao término das narrativas, continuam mantendo sua posição social bastante vantajosa, a despeito de algum vexame que tenham experimentado, maior ou menor. De certa forma, pode-se afirmar que a transgressão sexual recebe, por parte de ambos os autores, atenção e mesmo homenagem, relativizando-se bastante a aparente postura moralizadora da narrativa alencariana, cujas intenções veladas podem ter ido bem mais longe do que supôs nossa história e crítica literárias a respeito das obras de nosso patrono literário.

Em suma, Glauco Mattoso demonstra que *A pata da gazela* – uma novela geralmente lida como amena, idealista e de pouca relevância literária – permite uma outra leitura, extra-oficial, que denuncia o quanto de riqueza, potencial libertino e teor subversivo esta obra pode conter. Além disso, se neste cenário alencariano podem parecer dominar os laços patriarcais familiares e de afeição, ornados em geral por belos vestidos, jóias, carruagens elegantes, esplêndidas festas e salões suntuosos, por trás disso encontra-se um não-dito de hipocrisia, futilidade, exploração, perversidade, violência e humilhação, que só poderiam ser o resultado daquele contexto de enorme desigualdade social.

O fato é que mais do que alargar o nosso imaginário erótico-cultural, o romance de Glauco Mattoso, por meio de seu tom satírico e irreverente, desestabiliza o discurso

literário oficial do qual José de Alencar é um dos principais representantes. A leitura de *A planta da donzela* amplia, desautomatiza e questiona nossa compreensão sobre o processo de construção de uma História, de uma Literatura, de uma identidade brasileiras e de seus mitos, cuja consolidação teve início justamente no século XIX.

Por fim, esperamos que a presente tese tenha contribuído para revelar o quanto Glauco Mattoso é um escritor sagaz, crítico, bastante elucidativo e também muito contemporâneo, por isso digno de mais estudos como este, e digno também de todas as nossas homenagens. Além de tudo isso, é merecedor – e muito! – de que lhe seja esfregado na cara um magnífico pé chato e excepcionalmente chulento. Glauco Mattoso, você é o cara!

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Munis de. O que quer, o que pode essa língua?: narrativas do corpo na poesia e na prosa de Glauco Mattoso. *Revista Gênero* (Universidade Federal Fluminense). v. 10, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/24>. Acesso em: 3 abr. 2017.
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Iracema / Senhora*. São Paulo: Scipione, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A pata da gazela*. São Paulo: FTD, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista: autobiografia literária em forma de carta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Diva*. São Paulo: Globus, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *As asas de um anjo*. São Paulo: Globus, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *O que é o casamento?* São Paulo: Globus, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O demônio familiar*. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&c\\_o\\_obra=7547](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&c_o_obra=7547)>. Acesso em: 01 fev. 2018.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ALVES, João Maria Freire. *O homem porno-gráfico: identidade inacabada em Glauco Mattoso*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20411/1/JoaoMariaFreireAlvesDISSERT.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo: a literatura brasileira*. v. 2. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.
- AQUINO DE SOUZA, Cristiane. A desigualdade de gênero no pensamento de Rousseau. *Revista Novos Estudos Jurídicos*, v. 20, n. 1, p. 146-170, mar. 2015. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/nej/article/view/7198>>. Acesso em: 10 mai. 2018.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja*. São Paulo: Global, 2008. 2 ed.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Wilma. *SM: Sadomasoquismo sem medo*. São Paulo: Iglu, 1998.

BADINTER, Elisabeth (org.). *Palavras de homens (1790-1793)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

BARBOSA, Daniela Maria. *Jornal Dobrasil: a irreverência poética de Glauco Mattoso*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2007.

Disponível em:

<[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2923/1/2007\\_DanielaMariaBarbosa.PDF](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2923/1/2007_DanielaMariaBarbosa.PDF)>.

Acesso em: 22 jan. 2017.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *Racismo institucional: fórum de debates – educação e saúde*. Nupad/UFMG, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://www.cehmob.org.br/wp-content/uploads/2014/08/Caderno-Racismo.pdf#page=5>>. Acesso em: 01 set. 2018.

BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira: o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

BOYER, Jean-Baptiste de. *Teresa filósofa*. Trad. de Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

BUITONI, Dulcília Shoeder. *Imprensa feminina*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Posfácio: Vladimir Safatle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAIXETA, Ana Paula. Tanatografia em Glauco Mattoso e personificação da cegueira como processo metonímico. *Revista de Poesia e Debates Zunai*. Vol. 3, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <<http://zunai.com.br/post/96283027568/perisc%C3%B3pio-2>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo. n. 8, pp. 67-89, 1970.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARVALHO, Sônia M. de. Libertino: um significante e seu deslizar de sentidos. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v. 4, n. 1. p. 125-134. 2000.

Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/Libertino1.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2007.

CLELAND, John. *Fanny Hill*: memórias de uma mulher do prazer. Trad. de Sylvia Kranc. Rio de Janeiro: Entrelivros Editora Ltda. s/d.

COSTA, Sergio Paulo Muniz. Idealismo e materialismo na história. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, vol. 45, n. 2, p. 355-391, out. de 2011.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

CRÉBILLON FILHO. *O sofá*. Trad. de Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DANNER, Fernando. Cuidado de si e estética da existência em Michel Foucault. *Revista Filosofazer*. Passo Fundo, n. 32, jan/jun. 2008. p. 73-94. Disponível em: <<http://filosofazer.ifibe.edu.br/index.php/filosofazerimpressa/article/view/178>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006

\_\_\_\_\_. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

DELLEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DIAZ, Elvira Burgos. Desconstrução e subversão. *Revista Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 4 – n. 7, 1 sem. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5543/5507>>. Acesso em: 23 set. 2016.

DOLHNIKOFF, Miriam. *História do Brasil Império*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

\_\_\_\_\_. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FACCHINI, Regina. Praticamos SM, repudiamos agressão. Sexualidad, Salud y Sociedad. *Revista Latinoamericana*. n. 14, ago/2013, pp. 195-228. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sexs/n14/a14n14.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun.

2015. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2008.

FEUILLET, Octave. *Romance de um rapaz pobre*. Trad. de Camilo Castelo Branco. Lisboa: Círculo de Leitores, 1979.

FIGUEIREDO, Fernando Padrão. Arte de viver, modos de vida e estética da existência em Michel Foucault. *Revista Ítaca* (IFCS – UFRJ) n. 15, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/262/244>>. Acesso em: 26 mai. 2017.

FLORENTINO, Manolo. De escravos, forros e fujões no Rio de Janeiro imperial. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 104-115, jun./ago. 2003.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *Revista Verve*, n. 5, pp. 260-277, 2004. Entrevista a GALLAGHER B. e WILSON, A. Trad. De Wanderson Flor do Nascimento. (Trabalho original publicado em 1984).

Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/4995/3537>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade*. v. 1, 2 e 3. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

\_\_\_\_\_. *Inglese no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2006. 16 ed.

\_\_\_\_\_. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2009.

\_\_\_\_\_. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. São Paulo: Global, 2013. 52 ed.

GAGNON John. Os roteiros e a coordenação da conduta sexual (p. 114-149) In: *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. p. 114 – 149.

GALLAGHER B. e WILSON, A. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. (Trad. De Wanderson Flor do Nascimento). *Revista Verve*, n. 5: 260-277, 2004. (Trabalho original publicado em 1984).

Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/4995/3537>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores pornográficos no século XVIII*. Trad. de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GUARDINI, Sandra. Leituras inglesas no Brasil oitocentista. *Revista Crop*, vol. 8, 2002. Disponível em: <<http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao8/v08a13.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto (ED. PUC-Rio), 2010.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: O Brasil de Alencar e da Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOLTHAUSEN DA SILVA, Maria Aparecida Leite. *O des-curso cínico: poética de Glauco Mattoso*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – UFSC, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92919/275609.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. Trad. de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária*, n.º 27. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *ARS (São Paulo)*, 11(22), 31-51, 2013.

KAVISKI, Ewerton de Sá. *Romance e ironia: José de Alencar revisitado*. Tese (Doutorado em Letras). UFPR, 2016.

Disponível em:

<<http://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=8507&idprograma=40001016016P7&anobase=2016&idtc=1329>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. p. 11- 31. Disponível em:

<<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/12/showToc>>. Acesso em: 7 mar. 2017.



KUSSUMI, Miriam Monteiro. Nostalgia pelo infinito: a alternativa romântica ao idealismo alemão. *Revista A Palo Seco* – escritos de filosofia e literatura. Ano 9, n. 9, 2017.

LA BRETONNE, Restif de. *Anti-Justine*. Trad. De Marina Appenzeller. Porto Alegre: L&PM, 2005.

LABRIOLA, Rodrigo. *Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico*. *Eutomia* (Revista de Literatura e Linguística), 2008, vol. 1, n. 2. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1931>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

LACLOS, Choderlos. *As relações perigosas*. Trad. de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2013.

LEROUX, Liliane. Informação e autoformação nas narrativas de si. *Liinc em revista*. v. 6, n. 2, set. 2010. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/article/viewFile/3249/2882>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

McCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 27 ed. São Paulo: Ática, 1995.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MAIA, Kenia Soares; ZAMORA, Maria Helena Navas. O Brasil e a lógica racial: do branqueamento à produção de subjetividade do racismo. *PEPSIC: Periódicos Eletrônicos em Psicologia Clínica*. vol. 30, n. 2, Rio de Janeiro, maio/ago. 2018. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v30n2/05.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2018.

MAINGUENAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARTINS, Eduardo Vieira. Nabuco e Alencar. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Vol. 19, n.2, 2010. Disponível em: <[http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3349/3279](http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3349/3279)>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MASSEAU, Didier. La chaussure ou le pied de Fanchette. *Études françaises*, vol. 32, n. 2, pp. 41–52, 1996. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/036024ar>>. Acesso em: 16 set. 2018.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MATTOSO, Glauco. *Centopeia: sonetos nojentos & quejandos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Geléia de rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pegadas Noturnas (Dissonetos barrocoistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Poesia digesta*. São Paulo: Landy, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Pegadas noturnas (dissonetos barrocoistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004c.

\_\_\_\_\_. *A planta da donzela*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

\_\_\_\_\_. *Contos hediondos*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

\_\_\_\_\_. *A predileta do poeta*. São Paulo: Editora Tordesilhinhas, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Cautos casos – contos lyricos*. São Paulo: Lumme Editor, 2012b.

\_\_\_\_\_. A cegueira como maldição. A negação do negro (Borges e eu). *Musa Rara: literatura e adjacências*. 22 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/a-cegueira-como-maldicao>>. Acesso em: 27 mai. 2017.

MAZZI, Maria Glória Cusumano. Intertextualidade e paródia. *Revista Araticum*. Unimontes, Montes Claros, vol. 3, n. 1, 2011. ISSN: 2179-6793. Disponível em: <<http://www.periodicos.unimontes.br/araticum/article/view/135>>. Acesso em: 13 set. 2018.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n. 53, janeiro de 2017. p. 173-191. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67571>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

MÍCCOLIS, Leila. A leveza de uma amizade sólida. *Revista Texto Poético* (Dossiê Glauco Mattoso), v. 13, n. 22, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/442>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre: PPGS-UFRGS, n. 21, p. 150-182, 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/868/86819550008/>>. Acesso em 23 fev. 2017.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre e imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_ e LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Coleção Primeiros Passos, 1983.

MOREIRA, Diego. Chicotada: a poesia sadomasoquista como efeito do contemporâneo. *Revista Desenredos*. Ano 4, n. 21, ago/2014, ISSN 2175-3903. Teresina, Piauí. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/21-Ensaio-Diego-PoesiaSadomasoquista.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os índios na história política do Império: avanços, resistências e tropeços. *Revista História Hoje*, v. 1, n. 2, p. 269-274, 2012.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, 2003, 11 (Jan.-Jun.). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/381/38114351013/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar*. São Paulo: Globo, 2006.

NOVAES, Aduino (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOYES, John K. *The mystery of submission: inventions of masochism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

PALMEIRO, Cecília. Glauco Mattoso e a coprofagia de poéticas. *Revista Texto Poético*, [S.l.], v. 13, n. 22, p. 13-49, jun. 2017. ISSN 1808-5385. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/442>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A construção da realidade segundo Glauco Mattoso. In MATTOSO, Glauco. *Tripé do tripúdio e outros contos hediondos*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

\_\_\_\_\_. Conhecer Glauco Mattoso. *Revista Texto Poético*, [S.l.], v. 13, n. 22, p. 70-96, jun. 2017. ISSN 1808-5385. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/441>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 4 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

PORCHAT, Patrícia. Um corpo para Judith Butler. *Revistas de Estudos Interdisciplinares em Gêneros e Sexualidades/ Periodicus*. CUS/UFBA, n. 3, v. 1, mai.-out. 2015. pp. 37-51. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/14254/9855>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

PRADO, Maria Lígia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História*. FFLCH/USP, n. 145, 2001, pp. 127-149. ISSN 0034-8309. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18921/20984>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

\_\_\_\_\_. *História econômica do Brasil*. 46 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRETES, Érika Aparecida e VIANNA, Túlio. *História da criminalização da homossexualidade no Brasil: da sodomia ao homossexualismo*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008. Disponível em: <<https://vetustup.files.wordpress.com/2013/05>> Acesso em: 20 nov. 2018.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. São Paulo: Editor Victor Civita, 1981.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

SACHER-MASOCH. *A vênus das peles*. Trad. De Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova*. Tradução, posfácio e notas de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Justine, ou os Infortúnios da Virtude*. Trad. de Gilda Stuart. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

\_\_\_\_\_. *Juliette, ou As prosperidades do vício*. Trad. De Rui Santana Brito. Lisboa: Guerra e Paz, 2007.

SAFATLE, Vladimir. Prefácio do livro de Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SALIH, Sarah. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SALES, Ricardo Henrique. O Império do Brasil no contexto do século XIX. Escravidão nacional, classe senhorial e intelectuais na formação do Estado. *Almanack*. Guarulhos, n. 4 – p. 5-45, 2º semestre de 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alm/n4/2236-4633-alm-04-00005.pdf>>. Acesso em 13 ago. 2018.

SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SCHUMACHER, Maria Aparecida; BRASIL, Érico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1977.

SILVA, Susana Souto. Crítica literária e heteronímia: Glauco Mattosos e Pedro Ulysses Ulysses Campos. *Revista Olho d'água*, v.2, n.1, 2010. ISSN 2177-3807. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/50>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Entre anjos e demônios surgem as mulheres de Alencar. *Revista Mosaico*, vol. 3, n. 1, p. 61-66, jan./jun., 2010. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1829/1133>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, Rafaela Lemos dos Reis. *Glauco Mattoso: escrita e transgressão*. Dissertação (Mestrado em Letras). UERJ, 2010. Disponível em: <[http://www.bdttd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2826](http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2826)>. Acesso em: 14 fev. 2017.

SOUTO, Barbara Figueiredo. *Senhoras de seu destino: Francisca Senhorinha da Motta Diniz e Josephina Alvares de Azevedo*. Dissertação (Mestrado em História Social). USP, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17122013-125852/pt-br.php>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

SOUZA, Eloisio e CARRIERI, Alexandre. A analítica queer e seu rompimento com a concepção binária de gênero. *Revista de Administração Mackenzie*. v. 11, n. 3, Edição Especial. São Paulo, SP. mai./jun. 2010. p. 63. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ram/v11n3/a05v11n3>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Editora FTD, 1992 (Col. Grandes Leituras).

TREW, Esther M. *Personagens femininas nos primórdios do romance moderno: Pâmela e Júlia, ou A Nova Heloísa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP/Araraquara, 2007. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102391/trew\\_em\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102391/trew_em_dr_arafcl.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 4 fev. 2018.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Construções do feminino no romance inglês do século XVIII. *Revista Polifonia*. Cuiabá: EdUFMT, n. 02, 1995. pp.85-100.

\_\_\_\_\_. Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas). *Site Memória de Leitura Unicamp*, 2002. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. *Anais eletrônicos do XIV Congresso Internacional da ABRALIC*. 29 de junho a 03 de julho de 2015. Universidade Federal do Pará. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456108793.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf)>. Acesso em: 23 mai. 2017.

VILLAÇA, Nízia. Sujeito/objeto. *Revista Logos* 25: corpo e contemporaneidade. Ano 13, segundo semestre, 2006. Disponível em: [http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/07\\_Nizia\\_Villaca.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/07_Nizia_Villaca.pdf)>. Acesso em: 11 abr. 2017.

TREW, Esther M. *Personagens femininas nos primórdios do romance moderno: Pâmela e Júlia, ou A Nova Heloísa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP/Araraquara, 2007. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102391/trew\\_em\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102391/trew_em_dr_arafcl.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 4 fev. 2018.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz, 2010.